L'EDUCATION MUSICALE



Nº 389-390
Juin-Juillet 1992
Mensuel

ISSN 013 1415

Prix : 35 F

L'EDUCATION MUSICALE

CONDITIONS GÉNÉRALES DE VENTE

T.V.A. incluse

TARIF au 1er septembre 1991	FRANCE	DOM-TOM ÉTRANGER Supplément Avion 130 F
Abonnement SIMPLE (10 numéros par an)	320 F	380 F
Abonnement COUPLE (x 5 iconographies)	350 F	410 F
Fascicule baccalauréat (sortie novembre 1992)	78 F PORT INCLUS 13 F	90 F
Abonnement de soutien (comprenant l'iconographie, le Baccalauréat)	500 F	600 F

Souscription par chèque bancaire ou par virement au **C.C.P. n° 990 469 C PARIS.**

La revue ne paraît ni en août, ni en septembre.

Toute résiliation d'abonnement doit être communiquée à "L'E.M." dans la quinzaine suivant son échéance.

A tout envoi par avion s'ajoute à ces tarifs d'abonnement une surtaxe aérienne variable selon les destinations. Nous consulter.

Tout changement d'adresse doit être accompagné de la somme de : 10 F.

Une enveloppe timbrée doit être jointe à toute correspondance impliquant réponse.

Les manuscrits ne sont pas rendus.

Les numéros voyagent aux risques et périls du destintaire.

Vente au numéro T.V.A. incluse :

23, rue Bénard, 75014 PARIS et librairies spécialisées.

Education Musicale, (seule) .... **35 F**

Education Musicale et Supplément Iconographique .... **40 F**

Joindre 13 F en timbres pour expédition par poste France et outre-mer.

Les textes à insérer ainsi que les demandes de renseignements professionnels et pédagogiques doivent être adressés à **Madame Musson** 3, rue des Ecoles 77590 Bois-le-Roi – Tél. : 60.69.69.91 (Joindre un timbre pour la réponse).

Editions Charles NEGIAR S.A.R.L. – 23, rue Bénard, 75014 Paris – Tél. : (1) 45.42.34.07 – Fax : 45.43.26.74 – Directeur de la Publication : Charles NEGIAR

DEPOT LEGAL : 2e TRIMESTRE 1992

Imprimeries ICN S.A. – 170, rue des Trois-Tilleuls, Z.I., 77005 VAUX-LE-PENIL

47e Année JUIN-JUILLET 1992 N° 389/390

SOMMAIRE

Notre supplément iconographique : Olivier Messiaen et I. Xenakis. Gala pour Sakharov (physicien. Prix Nobel en résidence surveillée à Gorki. 1980 Salle Pleyel. (Cliché Roger Viollet)

éditorial

L'oreille de Janus

Si l'on en croit les Anciens, Janus *bifrons*, dieu des "commencements", parlait d'une voix unanime. Il semble hélas ! qu'aujourd'hui, aux deux portes de son temple – celle de Grenelle et celle de Valois – deux langages antagonistes soient tenus. *Spiritus VS Economicus.*

Mais qui désormais entend qui, entend quoi ?

Francis Cousté

N° Commission paritaire : 58972 N° ISSN 0013-1415

Olivier Messiaen
(† 27 Avril 1992)

par Jacques CHAILLEY



Dans ce monde musical artificiellement divisé en factions rivales s'excommuniant mutuellement, un nom au moins avait su conquérir l'unanimité et s'imposer au respect et à l'admiration de tous : celui d'Olivier Messiaen. Et c'est peut-être en quoi sa disparition a si profondément affecté tous ceux pour qui la musique a encore une âme.

Une âme ? Le mot-clé est peut-être prononcé. Il y a dans la musique de Messiaen des catalogues d'oiseaux certes, mais aussi et peut-être surtout les chants d'amour de Turangalila. Si Messiaen était si fier d'afficher sa foi, c'est peut-être parce que, comme beaucoup d'autres, il ressentait pour et par sa musique ce besoin d'âme trop souvent renié aujourd'hui, en musique comme ailleurs. Placé par une inexorable chronologie à l'intersection de deux mondes, Messiaen aura été l'un des derniers à refuser au passé le droit de se fermer à l'avenir, à l'avenir celui de renier le passé. Son œuvre et son enseignement n'ont cessé de porter le même message, celui de la pérennité des chants d'oiseaux dans les paysages musicaux les plus bétonnés. Il savait que ces chants traversent le temps et il voulait parer ce temps de toutes les couleurs de sa "Chronochromie". Soucieux de découvrir, il n'a jamais renoncé à émouvoir, et c'est bien le même souffle qui traverse la péroraison du "Thème et variations" de sa jeunesse et le chant des ondes de l'Ange musicien dans le "Saint François d'Assise" de ses dernières années.

Beaucoup de choses pourraient être dites sur son art, des discussions pourraient s'amorcer autour de telle ou telle de ses options. Elles l'ont été ou le seront. À l'heure où nous apprenons qu'il n'est plus, une seule pensée peut être exprimée : celle de notre émotion à la disparition d'un des très grands artistes qui ont honoré notre siècle. Peut-être parce que, fidèle en amitié comme en art, il a voulu rester fidèle aussi à la devise qu'il exprimait dans l'une de ses dernières interviews : "Celui qui fait bien son travail là où il se trouve contribue au bon ordre du monde".

En musique comme ailleurs, puisse sa leçon être entendue.

Olivier Messiaen

Olivier Messiaen dont l'objectif est de lier toutes choses en un message universel a résumé lui-même le déroulement de sa vie : *"Technique rythmique, inspiration retrouvée par les chants d'oiseaux, telle est mon histoire"*. Décrire cette merveilleuse histoire prendrait un temps dont nous ne saurions disposer. Ce "Temps mesuré, relatif, physiologique, psychologique, qui se divise de mille manières, dont la plus immédiate pour nous est une perpétuelle conversion de l'avenir en passé", constitue une de ses préoccupations majeures.

Si Olivier Messiaen est musicien par essence, il est rythmicien par attrait. Sa conception de la durée rejoint celle de Bergson. Le rythme, intermédiaire obligé entre le temps et l'éternité, est l'élément vital de toute musique en général et, plus praticulièrement, de la sienne. Pendant un demi-siècle, l'art d'Olivier Messiaen a gravi une courbe ascendante jalonnée de succès innombrables. Chaque phase de sa vie créatrice s'est enrichie d'acquisitions originales dont la synthèse s'est trouvée accomplie tant sur le plan de la dynamique que sur celui de l'esthétique sonore. Son œuvre donne une place primordiale à l'orchestre dont il bouleverse les données acoustiques en attribuant aux différentes masses sonores un important volume et un relief très accentué. Il introduit dans la nomenclature de ses orchestrations les Ondes Martenot, confie au vibraphone un rôle de soliste ; en revanche, il en retire la harpe "pour son manque d'éclat".

Les ressources des cordes sont exploitées avec autant de science que d'ingéniosité dans **Chronochromie** (colorer le Temps). Il épuise toutes les possibilités instrumentales des vents (cuivres et bois) dans **Oiseaux Exotiques** et **Et Expecto Resurrectionem**. Quant aux instruments à percussion, ils acquièrent un relief jamais égalé encore. Dans les **Haïkaï**, cencerros, cloches, marimba, xylophone, crotales, triangle, s'amalgament aux sonorités des cuivres en de savantes combinaisons. Le piano est très souvent traité en soliste au sein des plus monumentales orchestrations et lorsque Messiaen écrit pour lui seul, il épanouit la vitruosité en augmentant les prouesses révélées par l'écriture de Ravel et d'Albeniz. Les **Quatre Etudes de Rythme, Iles de Feu** (I et II), **Vingt Regards sur l'Enfant Jésus** et le **Catalogue d'Oiseaux** sont autant de témoignages d'une science incomparable.

L'autre instrument de prédilection d'Olivier Messiaen est l'orgue à qui il redonne une place que le XIX[e] avait laissée en retrait. L'instrument-roi n'est plus seulement un complément pour accompagner des offices religieux. En refusant de le considérer comme "fonctionnel", il lui consacre de splendides partitions qui enrichissent la littérature de l'orgue : la **Messe de la Pentecôte**, le **Livre d'Orgue.**



Olivier Messiaen (mars 1952)

Si le langage de Messiaen apparaît tellement original, c'est qu'il traduit un mode de pensée résolument nouveau par rapport aux traditions occidentales. Son vocabulaire est enrichi, d'une part, par la prosodie grecque, d'autre part, par la rythmique et les modes hindoues, d'où un exotisme évocateur par une coloration mouvante. La fonction d'accord est changée ; l'accord ne sert plus désormais à souligner la ponctuation d'une mélodie, il s'amalgame à elle afin de lui apporter des couleurs variées.

On connaît l'importance que Messiaen accorde à la fusion son-couleur. Doté d'une particularité – qui est pour lui un privilège – il parvient à superposer une couleur ou une agrégation de couleurs à des sons. Comment ne pas évoquer Rimbaud avec les couleurs de ses voyelles ou, plus encore, Baudelaire dont "les parfums, les couleurs et les sons se répondent", dans l'accomplissement de ses correspondances ? La corrélation ne se fait pas uniquement entre le son et la couleur. Messiaen écrit

plusieurs Poèmes “qui sont faits *avec* la musique et *pour* la musique et n'ont aucune prétention littéraire”.

La première révélation poétique lui a été donnée par l'amour de la Nature. Mais, tandis que cette Nature “impressionne” Debussy par le jeu des vagues, le frémissement de l'eau, le murmure du vent, Messiaen est surtout sensible à ses mystères ; ce qu'il veut atteindre, c'est l'au-delà de la Nature elle-même. Le texte qu'il écrit pour les **Petites Liturgies** est aussi passionné que le Cantique des Cantiques. C'est un chant où se trouvent exprimés, en des raccourcis saisissants, sa foi intense, sa philosophie du temps et de l'éternité et le sentiment qu'il a de l'omniprésence divine. Cette approche limitée de la notion de deux infinis, donnée par la nature dans sa perception la plus proche s'élargie en s'élevant au plan intemporel de la divinité : “le successif vous est simultané”.

Certains titres dignes d'un vocabulaire surréaliste jalonnent tout son catalogue : **La Tristesse d'un grand ciel blanc** (1925), **Les sons impalpables du Rêve, Cloches d'angoisse et larmes d'adieu** (1929), **Arc-en-ciel d'innocence** (1938), **L'Escalier redit, geste du soleil** (1945), **Les Yeux dans les Roues** (1951).

Aussi riche mélodiste qu'harmoniste accompli c'est cependant dans le domaine du rythme dont dépend toute son esthétique qu'il s'impose ; il est un des rares compositeurs qui ait mis son langage au diapason de sa dynamique. Si la plupart des musiciens n'utilisent encore que des figures rythmiques binaires et ternaires sans chercher à les modifier, Messiaen exploite au contraire, dans ce domaine, les amplitudes les plus variées, les combinaisons les plus diverses et leurs dérivés les plus complexes, sans pour autant négliger les recherches de grammaire et de style.

Ce qui contribue à l'exploration du domaine rythmique, c'est l'étude des chants d'oiseaux dont les innombrables variantes sont devenues inséparables de chacune de ses créations.

*

* *

Plus qu'au rythme lui-même, c'est au mouvement qu'il anime que Messiaen donne la primauté et, plus encore peut-être, à l'ordonnance des rythmes en fonction du mouvement. C'est pour cette raison qu'il est un musicien complet même s'il officie en alchimiste et si le résultat de ses investigations paraît encore difficile à comprendre par certains mélomanes.

Messiaen peut être considéré comme un des plus grands compositeurs français perpétuant la lignée depuis Berlioz – qu'il admirait tant – en passant par Debussy. Mais il est un aspect de sa personnalité moins connu des vastes auditoires qui l'ont encensé, c'est celui du pédagogue. Avec une incroyable lucidité, il a dispensé les trésors de son art et de son érudition à plusieurs générations de musiciens.

Nommé professeur au Conservatoire National Supérieur de Paris dès son retour de captivité, Claude Delvincourt lui confie la classe d'harmonie pour laquelle il écrit **Vingt Leçons d'Harmonie** reconstituant l'évolution du langage de Monteverdi à Debussy – prélude à l'important traité **Technique de mon Langage Musical**.

En 1947, une classe d'esthétique est créée à son intention ; elle s'appellera successivement classe d'esthétique, d'analyse, de philosophie musicale, en un mot *“la classe Messiaen”*. Ce sera un des flambeaux du Conservatoire. Incomparable professeur, homme d'universelle culture et de prodigieuse mémoire, Messiaen y commente avec la plus rigoureuse minutie les classiques comme les modernes, les romantiques comme les exotiques, la musique chinoise et le folklore d'Amérique latine, les rythmes grecs et les neumes du plain-chant. L'intensité d'un tel enseignement, sa méthode, sa diversité, ont marqué profondément ceux qui s'en sont nourris.

Que ce soit à Tanglewood ou à Darmstadt, il prodigue sa science *“J'étudie avec mes élèves, nous travaillons les partitions au point de vue formel, mélodique, harmonique, orchestral et rythmique ; nous discutons également sur le Temps et la Durée, ainsi que sur la philosophie du rythme”*. Il écrit **Modes de Valeurs et d'Intensités** qui occupe une place à part dans son œuvre pianistique. Alors qu'il pensait, en la commençant, entreprendre une recherche expérimentale, les étudiants y découvrent *“la première exploration intégrale et méthodique de l'espace sonore telle que nous la rêvons”*, et marque le point de départ de structures entièrement inédites.

Messiaen précise, pour les trois premières de ces **Etudes** que les notes ne sont que prétexte à matière et que, seul *“Le rythme doit être mis en évidence”*. C'est un véritable lexique de figures rythmiques, de dynamique des sons et d'attaques du jeu.

Messiaen n'aura pas eu à attendre le recul de plusieurs décennies pour connaître une notoriété internationalement reconnue. Il importe peu que les nombreux paradoxes qui enrichissent sa personnalité soient quelquefois encore mal perçus par certaines de ses œuvres. Le mélange de complication et de simplicité, du symbolisme et du réalisme, du catholicisme fervent et du culte du mysticisme oriental sont autant d'éléments du message dont l'universalité résulte de la fusion de l'Occident et de l'Orient, de la Nature et de la Grâce. Son œuvre, en perpétuelle interrogation sur son devenir, est le symbole d'une “musique originale dont le langage pousse quelque porte, décroche quelques étoiles encore lointaines...”

Pierrette MARI

TROIS PETITES LITURGIES DE LA PRÉSENCE DIVINE D'OLIVIER MESSIAEN

par Jacques CHAILLEY

C'est le 21 avril 1945, aux concerts de la Pléiade, que fut entendue pour la première fois, dans la salle de l'Ancien Conservatoire, l'œuvre d'Olivier Messiaen, dirigée par Roger Désormière, avec Yvonne Loriod au piano et Ginette Martenot aux ondes. Une abondante littérature a parlé à cette occasion de « scandale », de huées frénétiques, presque de bataille d'Hernani. Etais-je étourdi par mon émotion ? Si attentivement que je rassemble mes souvenirs de ce concert « historique » auquel j'assistais sur la scène (car il y avait tant de monde que l'on avait ajouté des chaises sur l'estrade), je ne parviens pas à me souvenir d'autre chose que d'un immense enthousiasme. Si quelques protestations se firent entendre, comme il est normal chaque fois que se manifeste une œuvre hors du commun, elles furent tout de suite balayées par la vague irrésistible d'adhésion qui souleva vers le musicien une assistance vibrante, consciente d'avoir assisté à la naissance d'une des grandes œuvres de son temps. C'est seulement dans la presse, à partir du lendemain, que, comme d'habitude, cela se gâta, et c'est peut-être pour lessiver leur mauvaise conscience que les journalistes ont peu à peu accrédité la légende d'un accueil houleux. J'ai, plus tard, interrogé Messiaen à ce sujet : il m'a confirmé que ses souvenirs coïncidaient avec les miens. Laissons donc la littérature spécialisée à ses romans, et constatons une fois de plus que lorsqu'il y a conflit entre la critique et le public, dans un sens ou dans l'autre, c'est bien souvent la première qui, par la suite, doit rougir de sa prétentieuse et habituelle incompétence.

*

* *

I. - LES THEORIES HARMONIQUES DE MESSIAEN EN 1945.

Le langage musical de Messiaen présente, à des degrés variables selon les stades successifs d'évolution de son auteur, cette particularité d'être extrêmement élaboré tout en donnant l'impression d'une parfaite spontanéité. Un an avant cette partition, en 1944, l'auteur publiait un traité intitulé **Technique de mon langage musical** (1), traité que la concordance des dates nous fait un devoir d'étudier avec soin. Nous verrons souvent la parfaite concordance de l'un avec l'autre.

C'est pourquoi, avant d'aborder l'étude de l'œuvre proprement dite, il nous semble d'abord nécessaire de résumer l'essentiel du traité, en essayant de rendre le résumé le plus clair possible.

I. - **Harmonie de base.**

L'élément premier irréductible à laquelle doit en premier lieu se référer toute analyse d'un langage musical donné, est en principe pour Messiaen, celui dicté par la tranche 1-18 de la « résonance », soit l'accord progressif de 3 à 8 sons dont il donne la disposition théorique, pour le dernier, en ex. 308 mais en disciple de Rameau,



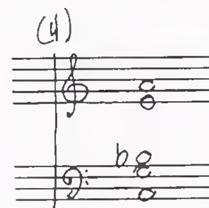
Messiaen considère tout ce qui dépasse l'accord parfait comme « notes ajoutées », au même titre que l'addition bien connue des degrés II ou VI (ce dernier seul mentionné p. 40). Plaçant ces différentes sortes de « degrés ajoutés » sur le même plan, il se considère autorisé à les employer simultanément ou dans un ordre quelconque, et à en tirer par exemple un accord parfait (2) où le **fa dièse** est compris comme harmonique 11 et le **la** comme VI ajouté.



A l'intérieur d'un tel accord, assez curieusement, et sollicité sans doute par sa prédilection pour le triton, il voit dans le fa dièse une attirance vers le do (3).

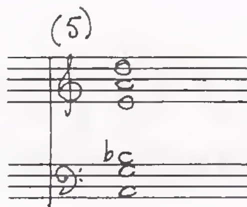


De même dans l'accord de 7e (4) (ex. 184)

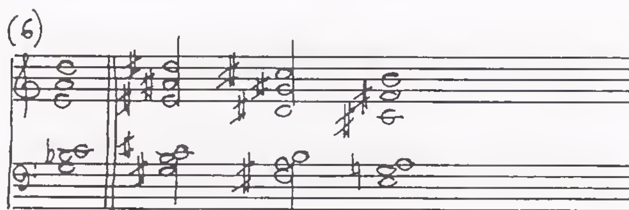


(1) Ed. Leduc.

(employé par Chopin), le **la** lui paraît « note ajoutée » (et non appoggiature du **sol** à résolution sous-entendue). De même pour l'agrandissement en 9ᵉ du même accord (5) :



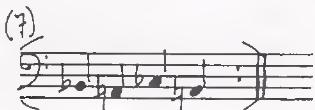
(ex. 185), dont seront issus des renversements tels que (6)



II. - **Notes étrangères.**

La doctrine de Messiaen sur les notes étrangères est celle des traités classiques : notes de passage, broderies, appoggiatures, pédales, etc., sont analysées normalement. L'anticipation et l'échappée sont volontairement négligées, considérées comme « prophétie de la note ajoutée » (p. 49).

L'apport le plus important de Messiaen à la théorie des notes étrangères est leur **élargissement à la notion de groupe.** Celle-ci était déjà réalisée en fait depuis longtemps : les vocalises de Chopin partant d'un accord pour y revenir après une longue volute sont mieux analysées en «groupe-broderie» qu'en découpage de degrés, et quand Moussorgsky écrit en pédale dans **Une Nuit sur le Mont-Chauve** une longue suite de (7).



il est évident qu'il s'agit d'un « groupe-broderie » dont le seul si b a une valeur harmonique, les deux autres notes étant broderie ou échappée. Messiaen en a utilement précisé la théorie, et celle-ci à son tour l'a aidé à en développer l'application. Des mesures entières, des fragments assez longs, seront volontiers répétés en « groupe-pédale » avec une indépendance harmonique totale par rapport à ce qui les entoure. De même pour les « groupes de passage » ou les « groupes-broderies » dont l'analyse harmonique n'est verticale qu'au départ et à l'arrivée, la justification en cours de route étant exclusivement d'ordre horizontal, même si le mouvement est très lent ou la portée de l'arche très longue.

On notera aussi la théorie du trinôme **anacrouse-accent-désinence,** par laquelle l'harmonie d'un passage centré vers un accent central est assimilé à une appoggiature entourée de préparation et résolution, et échappe par là aux possibilités d'analyse harmonique verticale du détail, dont la justification devient exclusivement mélodique (ex. 307-308).

III. - **Les « modes à transposition limitée ».**

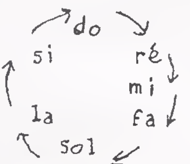
Dans un grand nombre de ses partitions, et notamment dans les **Petites Liturgies,** Messiaen utilise abondamment un procédé dont il fait grand cas dans son traité et qu'il nomme les « modes à transposition limitée » (nous disons, en abrégé, T.L.). Qu'entend-il par ce terme.

Précisons d'abord le mot « mode », ou plutôt la manière dont Messiaen l'emploie, car, comme beaucoup d'harmonistes non musicologues, il confond en fait « mode » et « échelle », négligeant la structure interne des degrés qui constitue le mode pour n'y voir qu'un catalogue de degrés disponibles, c'est-à-dire une **échelle.**

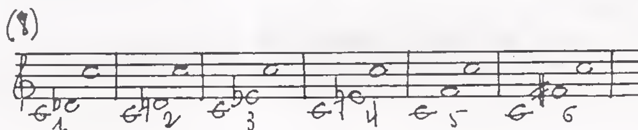
Un mode n'est donc pas pour lui ce qu'il est pour les musicologues : savoir une organisation spécifique de degrés définis par leurs intervalles à partir d'une tonique de référence et soumis à diverses forces d'attraction selon une hiérarchie variable qui est justement la caractéristique essentielle du mode ; ce qu'il appelle de ce nom n'est qu'une simple juxtaposition de notes mises à la disposition du compositeur ; ces notes sont définies, dans l'étendue d'une octave choisie arbitrairement, par l'intervalle qui les sépare l'une de l'autre, recommençant ensuite identiquement dans les autres octaves.

Ainsi comprise, une modalité devient circulaire, c'est-à-dire qu'elle ne change pas de nature selon qu'on découpe l'octave d'analyse en un endroit ou en un autre. C'est encore la confusion entre mode et échelle.

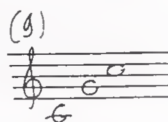
Soit par exemple l'échelle diatonique : si je dispose ses degrés circulairement, soit l'échelle est la même si j'énonce ces degrés en faisant le tour de **do** à **do** ou de **ré** à **ré** ; le mode par contre est différent. Pour comprendre les « modes » de Messiaen, il importe de bien savoir que ce sont en fait des « échelles » : aucune différence n'y serait faite dans le dessin ci-dessus, entre **do-do** et **ré-ré** (cf. commentaires à ses exemples, 341-344).



Impressionné par la diversité des modes hindous, Messiaen, comme Bartok, se fabrique volontiers des échelles artificielles ; alors que les échelles naturelles, pour des raisons que nous avons étudiées ailleurs (cf. notre cours 1953, Formation et transformations du langage musical), ne dépassent jamais 7 notes à l'octave, il ne s'astreint nullement à cette limite : ses « modes » peuvent avoir autant de notes que l'on voudra, le nombre des combinaisons n'étant limité que par les limites extrêmes d'octave d'un côté, de demi-ton de l'autre. On pourrait si l'on voulait s'amuser à calculer le nombre de modes rendus possibles par ce postulat. Il serait considérable, mais non illimité. Pour un mode à 2 sons par ex. (le redoublement du son initial ne comptant pas), on trouverait 6 combinaisons possibles, et non davantage (8) :

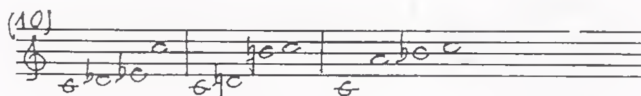


puisque, par exemple, la prolongation par (9)



aboutirait à retrouver circulairement la même succession de quartes et quintes que le n° 5 ci-dessus.

Théoriquement, chacun de ces 6 modes de 2 sons devrait pouvoir donner naissance à autant de modes à 3 sons qu'il offre de possibilités de subdivision, puis à nouveau chacun de ceux-ci pour 4 sons, et ainsi de suite jusqu'à 12, la plus pauvre combinaison de toutes, puisqu'un seul arrangement y est possible. Mais en fait, la présentation circulaire virtuelle limite les possibilités en multipliant les doublets. Soit par exemple les trois formules (10) :

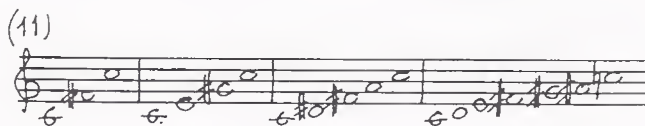


différentes en tant que mode au sens propre, elles sont semblables en tant qu'échelle ; en effet, on peut les définir en demi-tons, par une suite d'intervalles 1.2.9., 2.9.1 et 9.1.2. Le cercle est le même seul change le point de départ. Messiaen ne tenant pas compte de celui-ci, les 3 « modes », à ses yeux, n'en feront qu'un.

On vient de voir que la base d'élaboration de ces modes-échelles est la division de l'octave. C'est une notion historiquement tardive que ne connaissent pas, en fait, tous les langages modaux existants, mais qui a pris dans la musique occidentale, depuis une dizaine de siècles, une force considérable.

D'autres musiques, et notamment la musique grecque antique, prennent comme base d'analyse non l'octave, mais des consonances plus courtes, quinte ou quarte — d'où la théorie des tétracordes. Les modes T.L. de Messiaen semblent une tentative de fusion de ces deux principes, celui de l'octave et celui des groupements plus courts, en cellules également circulaires. Ils consistent en effet dans la recherche des échelles comportant des **répétitions symétriques d'intervalles se retrouvant ensuite identiquement à l'octave** par continuation du cycle amorcé. Le principe est artificiel, mais ingénieux.

La mise en pratique est d'application facile. L'octave (12 demi-tons) ne peut se diviser également que selon 4 intervalles, puisque 12 n'a que 4 diviseurs : 2, 3, 4 et 6. La division en 2 donne le triton, soit l'accord à 2 sons de 4te augmentée ; celle en 3 donne la 3ce majeure, accord à 3 sons de 5te augmentée ; celle en 4, donne la 3ce mineure, accord à 4 sons de 7e diminuée ; celle en 6 donne le ton entier, accord à 6 sons de la gamme par tons debussiste. Ne retenons pas la division en 12 par demi-tons tempérés, principe de la série dodécaphonique, qui exclut par elle-même toute structuration intrinsèque, puisqu'elle n'est qu'un alignement inorganisé d'éléments premiers. Résumons, en écrivant arbitrairement de do à do (11) :



Ces 4 types intervalliques seront évidemment transposables sur le clavier autant de fois que chaque degré d'une cellule peut être placé sur une note du clavier sans rencontrer la cellule suivante : le type triton, par exemple, peut commencer sur do-do dièse-ré-ré dièse-mi-fa, mais ne peut aller plus loin, puisque fa dièse appartient à la cellule suivante. Il a donc 6 positions possibles ; le type 5te augmentée en a 4, le type 7e diminuée en a 3, le type gamme par tons en a 2. Il en sera de même pour toutes les présentations avec intervalles intercalaires, si ceux-ci sont identiques d'une cellule à l'autre, pourvu que ces subdivisions présentent un agencement intérieur asymétrique (sans quoi elles seraient réductibles à des cellules plus courtes).

Tel est le principe des « modes à transposition limitée » dont la dénomination est quelque peu trompeuse en ce qu'elle semble faire d'une particularité occasionnelle, au fond sans grand intérêt, la raison d'être du système. Celui-ci eût été peut-être mieux défini comme « échelles à symétries internes » ; mais il s'agit là d'une question de mots secondaire.

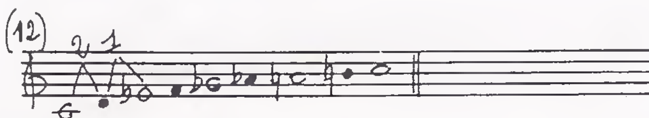
On peut définir le mode T.L. comme une **échelle obtenue en divisant l'octave en tranches égales, puis s'il y a lieu chacune de ces tranches d'une manière quelconque, mais asymétrique et identique d'une tranche à l'autre.** Toute échelle d'octave constituera un mode T.L., lorsqu'on pourra la diviser en tranches égales comportant éventuellement chacune, de manière asymétrique, la même répartition d'intervalles formant un total de 2,3,4 ou 6 demi-tons. Quatre types seulement de division de l'octave se prêtent à cette définition : par ton entier (gamme par tons) ; par 3ce mineure (accord de 7e diminuée) ; par 3ce majeure (accord de 5te augmentée) ; par triton (accord de 4te augmentée). Seuls les 3 derniers types sont divisibles intérieurement.

Le principe étant compris, le catalogue d'application est aisé à établir. Messiaen inventorie et numérote 7 modes T.L., comportant chacun le nombre de positions calculé ci-dessus (Messiaen dit « transposition », position initiale incluse) ; il les compte à partir du groupement le plus étroit (seconde majeure), éliminant les échelles en doublet et celles qui évoquent des accords classés. D'où la nomenclature ci-après, où nous noterons en demi-tons la composition des intervalles de chaque cellule symétrique (voir le tableau en fin d'article).

1er MODE (6 × 2). C'est la « gamme par tons » bien connue à 2 transpositions.

Aucune division interne possible, puisque celle-ci ne pourrait être que par demi-tons symétriques, aboutissant à la forme unique de la gamme chromatique inorganisée. Messiaen nous avertit de son intention d'en user le moins possible, en raison de l'usage qui en a été fait par le debussisme.

2e MODE (4 × 1.2). Il est basé sur la division des intervalles d'un accord de 7e diminuée, soit 3 transpositions possibles. Cette division des 3 demi-tons de chaque tranche en 1.2, et non par exemple en 2.1, est évidemment arbitraire, mais théorique. En effet l'autre division possible 2.1 aboutirait circulairement au même résultat : soit par ex. la 1re transposition d'un tel mode 4 × 2.1. Elle s'écrirait (12)



Or nous retrouvons les mêmes notes, avec une orthographe différente, dans la 3e transposition du même 2e mode (voir tableau final). Si les modes de Messiaen étaient vraiment des « modes », c'est-à-dire une organisation structurelle des degrés, les deux formes, bien qu'ayant la même échelle, pourraient être différentes ; mais nous avons vu que Messiaen traite en fait ses modes simplement comme des échelles, de sorte qu'elles deviennent identiques et se doubleraient inutilement (la distinction en notes rondes et noires de notre tableau en facilite l'analyse, mais n'a aucune influence sur le traitement musical des degrés). Cette remarque vaudra pour l'ensemble des modes, dont nous signalerons au fur et à mesure les équivalences possibles.

3e MODE (3 × 2.1.1), soit accord de 5te augmentée dont chaque 3ce majeure est divisée en ton + 2 demi-tons. Circulairement identique aux autres formes 3 × 1.2.1 ou 3 × 1.1.2.

MODES 4 à 7. Si la division de l'octave en ton, 3ce mineure et 3ce majeure n'aboutit qu'à un seul mode T.L. par division, celle par triton permet par contre plusieurs combinaisons, ayant chacune 6 transpositions possibles. Messiaen en reconnaît 4, qu'il numérote de 4 à 7, à savoir :

mode 4 = 2 × 1.1.3.1
mode 5 = 2 × 1.4.1
mode 6 = 2 × 2.2.1.1
mode 7 = 2 × 1.1.1.2.1

4e MODE (2 × 1.1.3.1), triton divisé en semiton, semiton, trihémiton, semiton ; soit en abrégé S S 3 S ; équivalence circulaire avec 1-3-1-1 (S 3 S S) ; 3-1-1-1 (3 S S S); 1-1-1-3 (S S S 3).

5e MODE (2 × 1.4.1), triton divisé en semi-ton, diton, semi-ton, soit S D S ; équivalences circulaires : 4.1.1 ou D S S ; 1.1.4 ou S S D.

6e MODE (2 × 2.2.1.1). Subdivision du triton en 1.1.2.2 ou S S T T ; 1.2.2.1 ou S T T T S ; T T S S. Equivalences circulaires : 2.1.1.2 ou T S S T.

7e MODE (2 × 1.1.1.2.1). Subdivision du triton en S S S T S. Equivalences circulaires : 1.1.2.1.1 ou S S T S S ; 1.2.1.1.1 ou S T S S S ; 2.1.1.1.1 ou T S S S S ; 1.1.1.1.2 ou S S S S T. On est ici à la limite du mode T.L., puisque celui-ci ne comporte que l'élimination d'un seul degré par groupe, 2 dans l'octave.

TABLEAU RESUME DES 7 MODES
A TRANSPOSITION LIMITEE

N°	Etendue du groupe unitaire	Nombre de groupes	Composition de chaque groupe		Nombre de transpositions	Variantes	
			en demi-tons	en intervalles		en demi-tons	en intervalles
1	Ton	6	2	T	2	—	—
2	3ce m.	4	1-2	S T	3	2-1	T S
3	3ce M.	3	2-1-1	T S S	4	1-1-2 1-2-1	S S T S T S
4	Triton	2	1-1-3-1	S S 3 S	6	1-3-1-1 3-1-1-1 1-1-1-3	S 3 S S 3 S S S S S S 3
5	»	»	1-4-1	S D S	»	4-1-1 1-1-4	D S S S S D
6	»	»	2-2-1-1	T T S S	»	2-1-1-2 1-1-2-2 1-2-2-1	T S S T S S T T S T T S
7	»	»	1-1-1-2-1	S S S T S	»	1-1-2-1-1 1-2-1-1-1 2-1-1-1-1 1-1-1-1-2	S S T S S S T S S S T S S S S S S S S T

Ce tableau est plus empirique que systématique : par exemple il différencie 2-2-1-1 (6e mode) de 1-1-2-1-1 (7e mode) mais non pas 2-3-1 de 1-1-3-1 (4e mode). Il n'est pas complet, et nous verrons Messiaen lui-même employer par exemple dans les Petites Liturgies un mode 2 × 3.2.1 qui ne figure pas sur son tableau (il s'y confond avec le 4e).

LES 7 MODES T.L. DANS LEURS DIVERSES TRANSPOSITIONS

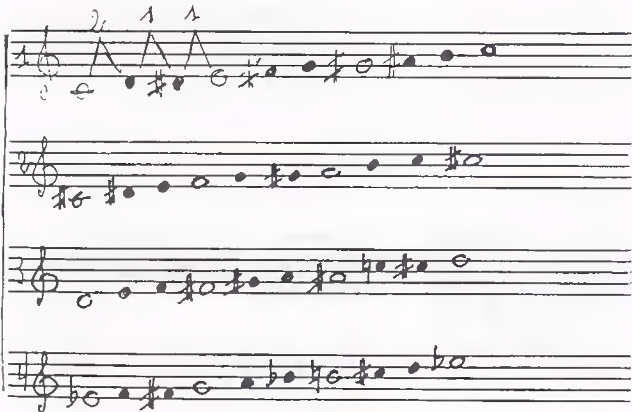
1er mode



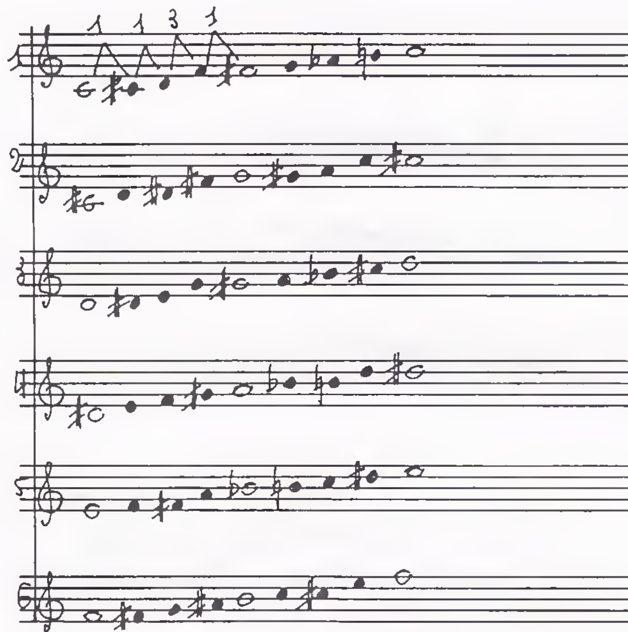
2e mode



3e mode



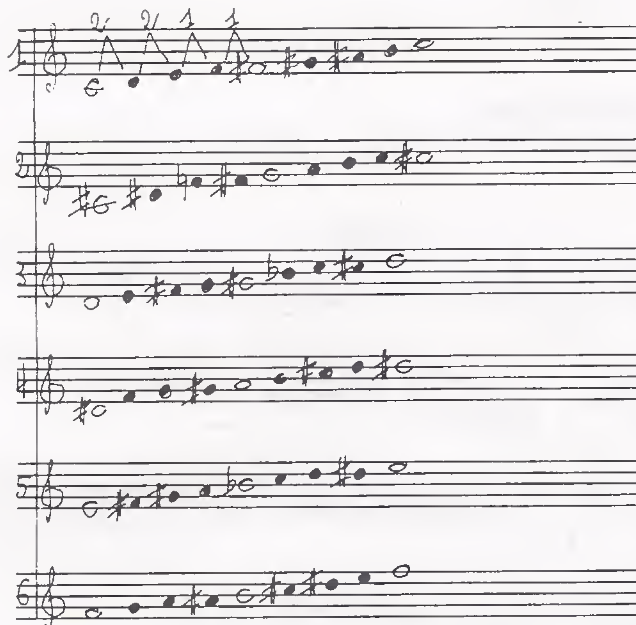
4e mode



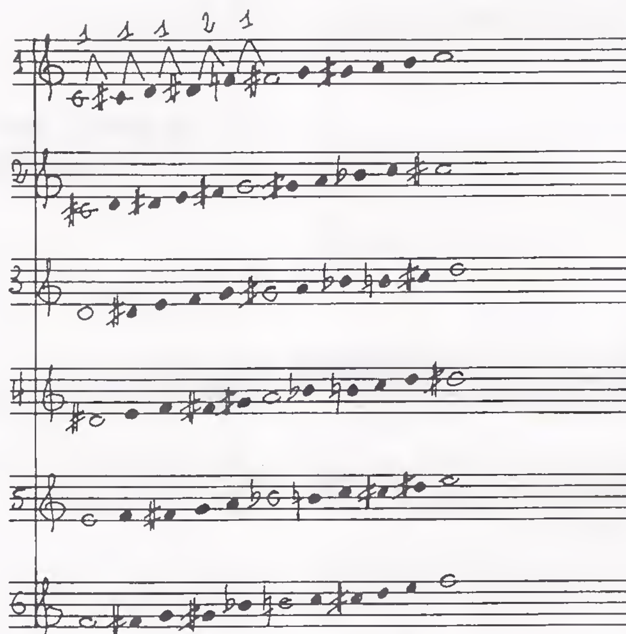
5e mode



6e mode



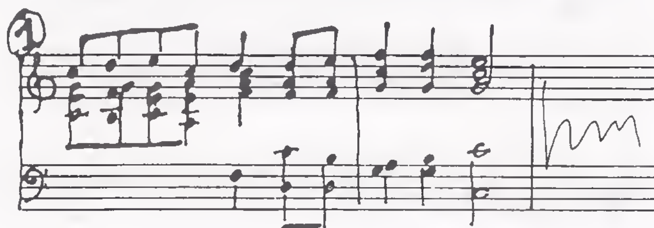
7e mode



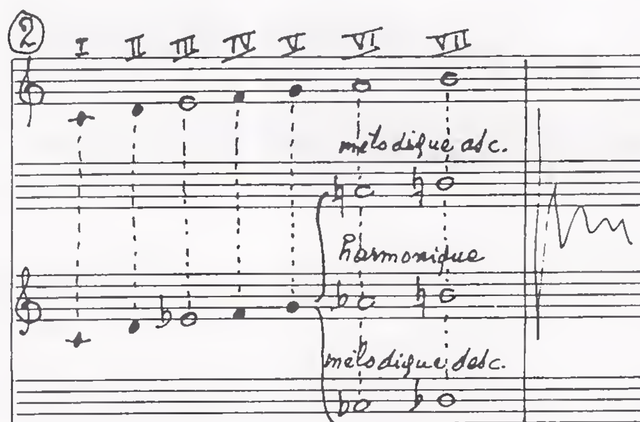
II. — L'EMPLOI DES " MODES A TRANSPOSITION LIMITEE " DANS LES PETITES LITURGIES.

Dans le précédent article, nous avons étudié de manière quelque peu abstraite la façon dont Olivier Messiaen définit et catalogue ses « modes à transposition limitée ». Reste à expliquer la manière dont ces modes sont utilisés. On retrouvera ici les conséquences du fait que sous ce nom de « modes » il n'existe en réalité que des échelles, dénuées d'organisation spécifique. La notion modale ne fournit donc aucun des éléments structurels, et ceux-ci doivent être pris ailleurs. Ils sont le plus souvent (non pas toujours) empruntés au modèle tonal.

Le processus est, en apparence, emprunté au mécanisme de la modalité harmonique. Pour transformer en mineur (mode entièrement artificiel) un modèle majeur (mode partiellement naturel), un classique en conserve les éléments d'analyse harmonique (l'accord I reste tonique, l'accord V reste dominante, etc.) et se contente de remplacer les degrés de l'échelle majeure par les degrés correspondants de l'échelle mineure. Si je prends un exemple très simple, tel que



il me suffira pour le « transposer » en mode mineur de remplacer chaque note par son équivalent du tableau de correspondance des degrés :



(en noir, les notes qui ne changent pas).

Notre exemple deviendra donc, très classiquement :



Ainsi procèdent par exemple les innombrables « minore » ou « maggiore » des variations classiques. Supposons à présent que j'adopte un mode

Le même tableau d'équivalence me donnera :

C'est ainsi que procèdent, consciemment ou non, presque tous les musiciens « modaux » de la 1[re] moitié du XX[e] siècle.

Prenons par exemple le début de « Réponse d'une épouse sage » d'Albert Roussel :

Il est aisé de voir que ceci est basé sur une échelle modale définie dont on peut trouver sans peine l'équivalence tonale :

de sorte que la « traduction classique » de notre fragment apparaît comme suit :

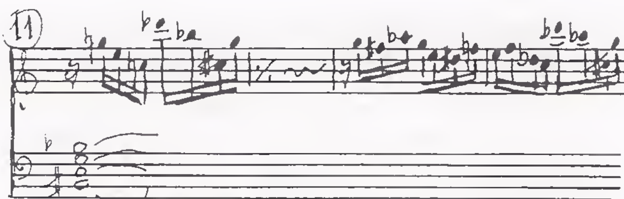
Ainsi s'explique l'orthographe en apparence surprenante et néanmoins très exacte du **sol bémol - do double dièse** de la 1[re] mesure (et non **sol-ré).**

En somme, l'auteur ayant fait un « thème » pour traduire en langage modal une pensée à base harmonique classique, nous pouvons toujours, à partir de sa rédaction, faire la « version » correspondante pour retrouver, à quelques nuances près, le schéma de pensée originale.

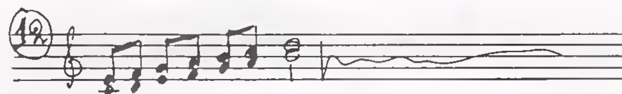
Ceci est souvent vrai aussi pour le langage polytonal. Quand Darius Milhaud, dans les **Saudades do Brasil,** accompagne le chant A de **Corcovado,** par l'harmonie B, la dichotomie auriculaire demandée ne nous empêche pas de reconnaître, à l'origine, un schéma monotonal qu'il est facile de reconstituer en C :

C'est vrai aussi pour le langage atonal, du moins avant l'invention de la série, dont le but fut précisément de couper le langage de ce genre d'attaches avec le passé. Quand Schonberg écrit, au début de **Pierrot Lunaire :**

Il est aisé de comprendre qu'il a eu en tête un dessin intervallique qu'il s'est efforcé d'écrire en évitant les notes d'un « accord classé », mais qui n'en est pas moins identique à celui qu'on eût écrit, par exemple, en langage tonal, sur un fond de 7[e] diminuée :

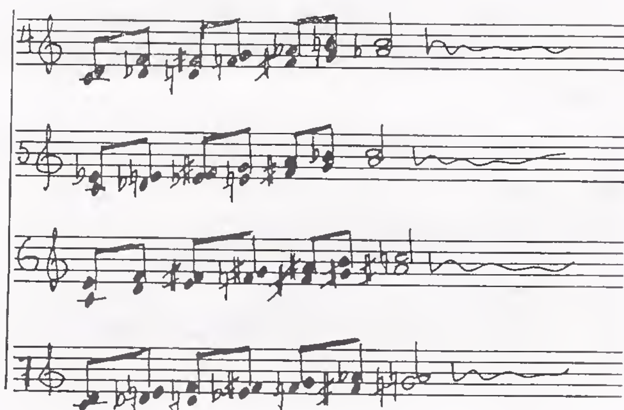


Les modes à T.L. de Messiaen n'échappent pas à cette similitude. Néanmoins ils ne peuvent, comme les modes à 7 notes des premiers « modalistes », s'accommoder d'une simple transcription de degrés, puisque leur échelle modale contient plus de notes d'octave que le modèle tonal. Bartok s'était lui aussi trouvé souvent dans le même cas. Le résultat, plus sensible encore chez Bartok que chez Messiaen, est souvent **la rupture du système d'octave en tant que référence.** Par ex. une suite de tierces, qui serait, en majeur classique

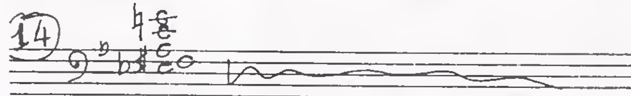


deviendrait théoriquement, dans les 7 modes à T.L. (notes prises de 2 en 2 comme dans le modèle classique), avec un point d'aboutissement différent du modèle : 1. (cf. Debussy)

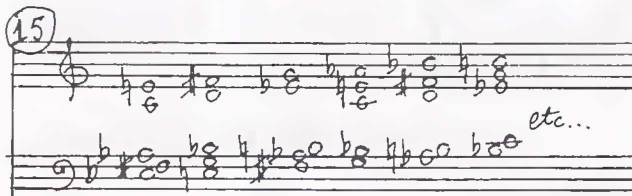




On arrive ainsi à des suites d'accords parallèles dans lesquels, comme le dit Messiaen p. 54, « chaque voix effectue le mode entier en partant d'un degré différent » : ex. pour le 3ᵉ mode T.L. à partir d'un accord

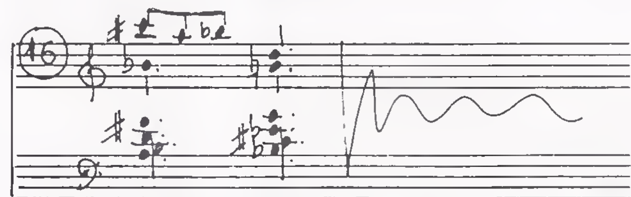


où se trouvent les degrés III, V, VII, I, IV du mode (qui en compte 9), c'est-à-dire des degrés pris soit de 2 en 2, soit de 3 en 3, en analogie approximative avec la constitution des accords classiques sur échelle à 7 sons où les intervalles sont de 3ce ou de 4te :

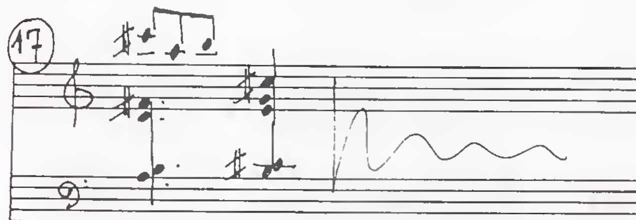


(ex. 333 du Traité)

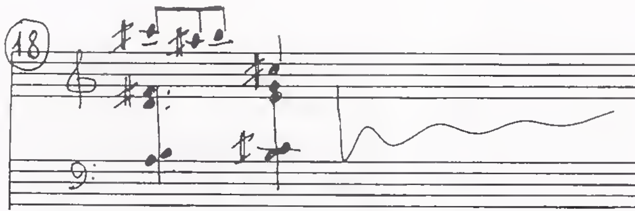
Il n'est donc pas possible — le nombre de degrés n'étant pas le même — de « réduire » du Messiaen, lorsqu'il écrit en mode à T.L., à un modèle tonal classique selon un simple « barème », comme on peut le faire pour Roussel et même parfois pour Schonberg ou Berg dans leur période d'atonalisme pré-sériel. L'attirance du « modèle classique » déformé par le mode n'en est pas moins très souvent visible. Analysons p. ex. la « cadence » donnée en n° 337 comme exemple du 3ᵉ mode en 4ᵉ transposition :



Les deux accords sont la répétition l'un de l'autre à un degré de distance sur l'échelle modale. La partie supérieure est dictée par une courbe mélodique caractérisée allant, par les degrés du mode, d'une note du 1ᵉʳ accord à une note du second. Les mêmes caractères transposés en langage classique donneraient par ex. en ré majeur :

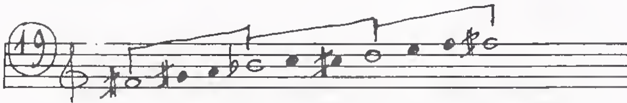


ou, en conservant par attraction le caractère d'échappée du **la**, mieux marqué que ci-dessus dans l'original (la signification reste la même) :

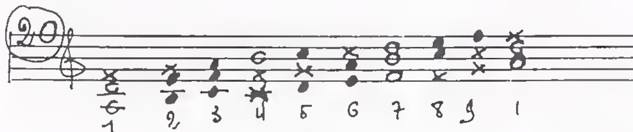


Nous trouverons dans les Petites Liturgies plusieurs exemples de « transpositions » de ce genre.

Soit p. ex. le mode 3/3 :



Il contient les notes d'un accord parfait de ré majeur. Si j'écris cet accord en renversement de sixte, et si je poursuis à partir de chacune de ses notes l'énoncé de la gamme du mode, j'obtiens la séquence suivante :



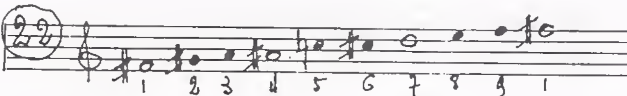
Ces accords serviront à accompagner en «parallèles» toute mélodie conçue selon les notes du mode. Soit p. ex. la mélodie du Credo :



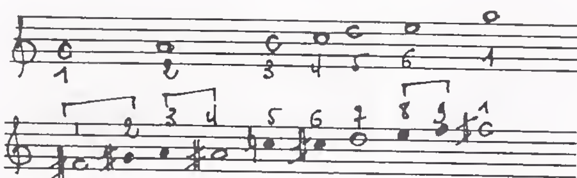
Elle est bâtie sur une échelle de sorte que l'ordre des



notes figuré par la mélodie est 1-2-4-3-2-5-6. A la p. 8 de ses **Petites Liturgies,** Messiaen utilisera cette mélodie et lui affectera le mode 3/3, soit, en commençant par la 2e tranche :



Ce mode ayant 9 notes et non 6, l'équivalence se fera sur une sorte de barème dans lequel plusieurs notes du mode P.L. pourront traduire une même note du modèle plus réduit :



Notre mélodie **hexatonique** 1-2-4-3-2-5-6 va donc se « traduire » comme suit en mode T.L. :

Hexat.	1.	2.	4.	3.	2.	5.	6.
M.T.L.	1 ou 2	3 ou 4	6	5	3 ou 4	7	8 ou 9

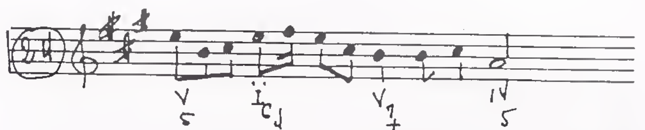
et s'écrira dans la partition :



qui sera harmonisé, pour les 6 premières notes, par les accords que nous venons de bâtir ci-dessus. L'avant-dernier accord est un renversement de l'accord à 5 de cette même série (ré-sol dièse-do), et le dernier, point d'arrivée, prendra dans les notes du mode les sons nécessaires à un autre accord (la-ré-mi, sons n° 3-7-8) ayant une sonorité « classique ». Le résultat est (p. 8 de la partition) :



Prenons un autre exemple. L'un des thèmes-refrain les plus employés dans les **Petites Liturgies** est une phrase de caractère pentatonique (Messiaen, à l'exemple de Debussy, fait un large emploi des mélodies de ce type) que l'on pourrait croire pensée en la majeur, et dont l'harmonisation tonale simple eût pu être par ex. la suivante :



Celle qu'écrit Messiaen n'est pas très éloignée de ce schéma, enrichi de notes de passages et de broderies, mais sa réalisation n'est pas aussi simple. D'abord, pour Messiaen, le thème n'est pas seulement en **la** majeur, il est aussi formé, à l'exception du fa dièse, des notes du mode T.L. 2/2, auquel il emprunte les sons nécessaires pour placer un accord sous chaque note, à l'exception des notes A et B ci-dessous :

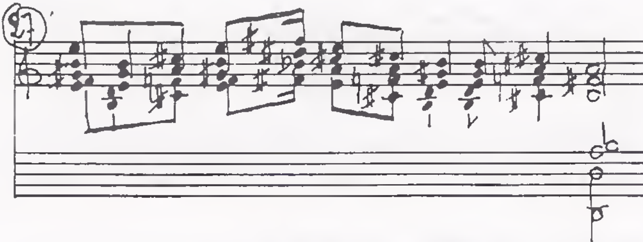


Pour A, dont le fa dièse n'appartenait pas au mode 2/2, il fait appel au mode 2/1, où se trouvent à la fois le **fa dièse** et le **mi,** commun aux deux formes, et en tire



dont le 2e accord donne une forte illusion de classique accord de la majeur. Enfin, pour l'accord final, il fait

référence à la troisième forme du même mode, soit 2/3, où se trouvent tous les sons de l'accord IV, soit ré majeur, selon 6te ajoutée. Le résultat est l'harmonisation suivante, dans laquelle les degrés d'appui sonnent d'une manière tonalement aussi claire que la mélodie, les degrés de passage ayant au contraire un support où se jouent avec délicatesse des degrés mélodiques de passage d'une coloration très personnelle :



Nous rencontrerons en cours de route beaucoup de problèmes harmoniques de ce genre et les examinerons à mesure. Il suffisait ici d'un exemple destiné à en montrer le mécanisme. Il en sera de même des problèmes rythmiques, auxquels on sait que Messiaen attache une importance particulière, et auxquels nous consacrerons notre prochain article, avant d'aborder l'analyse proprement dite des **Petites Liturgies.**

Chapitre II : Le Poème

Le texte des **Petites Liturgies** est loin d'être formé de syllabes indifférentes. Non seulement il est articulé en une structure strophique et responsoriale qui conditionne l'architecture musicale, mais il constitue par lui-même un poème mûrement élaboré qui doit être examiné autant pour le fond que pour la forme.

L'idée directrice, soulignée par le titre, est l'une des bases essentielles de la mystique chrétienne : la présence de Dieu non seulement par ses œuvres, mais encore **en** elles, chacun de nous étant l'œuvre divine par excellence. Ainsi chacune de nos actions, éclairée par la grâce, peut-elle devenir en quelque sorte une manifestation de la présence divine, de même que tous les témoignages de vie qui nous entourent. On voit ainsi la nuance qui sépare cette conception, par exemple, du cantique de Saint-François d'Assise : là le Seigneur est loué **pour** toutes ses créatures, ici il est loué **dans** ses créatures, elles cessent d'être une œuvre extérieure et participent en quelque sorte, comme le fils fait du père, de la nature de celui qui les a créées et a mis ainsi en elles quelque chose de lui.

Cette pensée, dont on pourrait déceler la source dans Saint Augustin, se trouve longuement développée dans un livre dont Messiaen évoque volontiers l'influence qu'il a eue sur lui, le **Christ vie de l'âme** de dom Colomba Marmion. On pourrait la retrouver aussi chez plusieurs des mystiques dont il se réclame, notamment dans **l'Homme** de Ernest Hello. Messiaen la développe en vers plus ou moins libres, où se retrouve le goût de l'antithèse et de l'image condensée des surréalistes — Messiaen cite lui-même parmi ses inspirateurs Shakespeare (dont son père fut traducteur), Claudel (dont il reprend parfois la forme verset et l'amplification biblique), Reverdy et Eluard (ses maîtres pour la forme, mais non pour le fond).

D'où les trois « chapitres » des Petites Liturgies : « Dieu présent en nous. Dieu présent en lui-même, Dieu présent en toutes choses. »

La première partie est intitulée **Antienne de la Conversation Intérieure** ; et en sous-titre **Dieu présent en nous.**

I.

A a) **Mon Jésus, mon silence, restez en moi,**
Mon Jésus, mon royaume de silence, parlez en moi,
Mon Jésus, nuit d'arc-en-ciel et de silence, priez en moi.

La présence de Dieu en nous, agissant en nous, s'affirme dès l'entrée en action par une triple invocation (cf. **Kyrie ou Sanctus)** où l'amplification verbale n'est pas sans évoquer Péguy (nous retrouverons fréquemment le procédé par la suite).

On aura relevé l'importance, si grande pour un musicien comme pour un poète, de cette nostalgie de silence, si éperdument recherché au milieu d'une civilisation qui le traque de toutes parts et jusque dans les liturgies nouvelles. Est-ce face à celles-ci que Messiaen rappelle par avance — l'antithèse du 2e vers est traditionnelle et elle est belle — que si Dieu parle parfois en nous, ce n'est pas le plus souvent par le bruit des micros ? Le troisième vers, où paraît déjà l'arc-en-ciel dont l'auteur fait l'une de ses images préférées, nous introduit sans attendre dans un monde qui lui est cher : celui du **mélange des couleurs et des sons,** dont depuis le vers fameux de Baudelaire ont rêvé bien des peintres et des musiciens, de Scriabine à Paul Klee. On notera aussi la progression : présence (restez), parole (parlez), action mystique (priez).

b) **Soleil de sang, d'oiseaux, désert d'amour**
Chantez, lancez l'auréole d'amour,
Mon Amour, Mon Dieu.

L'invocation initiale, qui servira de refrain (Messiaen dit « antienne ») s'achève par un verset conclusif où dans une image à nouveau colorée et sonore, la prière trouve son aboutissement nécessaire, l'Amour, point de convergence de chacune des strophes dans chacun des morceaux.

Le soleil de sang est une image de style apocalyptique, mais son sens ici semble être seulement l'évocation d'une lumière intense encore renforcée par le rouge, et bruissant d'un chant harmonieux dont les oiseaux seront le symbole (effectivement traduit en musique).

L'« antienne » est suivie, en guise de psaume, de

deux versets en caractère de psalmodie, qui seront répétés selon une forme A B 1 B 2 B 1 B 2 A. B 1 et B 2 pouvant être condensés en B, l'analyse peut se resserrer en ABBA, puis pour B B = B, en A B A.

B 1. **Ce oui qui chante comme un écho de lumière,**
Mélodie rouge et mauve à la louange du Père,
D'un baiser votre main dépasse le tableau.
Paysage divin, renverse toi dans l'eau.

Le premier verset (B 1) est un commentaire poétique du Magnificat : le « oui » de la Vierge est l'image de notre acceptation de la présence de Dieu en nous. L'Annonciation, qui en fut le cadre, est évoquée ici dans la mise en scène d'un tableau de primitif. Un rayon « rouge et mauve » relie l'Ange à la Vierge, et au centre du tableau, hors échelle, une immense main descend du ciel, deux doigts étendus, en signe de bénédiction (Messiaen amplifie l'image en « baiser »). A l'arrière-plan, un paysage minutieusement dessiné qui se reflète dans l'eau d'un lac. Quant à la « louange du Père », c'est une idée chère à Saint-Paul (Philipp. I, II, etc.) et aux plus anciens théologiens.

B 2. **Louange de la gloire à mes ailes de terre,**
Mon Dimanche, ma paix, mon Toujours de lumière,
Que le ciel parle en moi, rire, ange nouveau,
Ne me réveillez pas : c'est le temps de l'oiseau.

Le second verset (B 2) développe l'idée de la Parole divine déjà suggérée dans le premier. Ce qu'elle exprime est démesuré par rapport aux pauvres élans symbolisés par les ailes terrestres : elle transporte l'âme dans un monde d'extase où, selon l'expression de Saint-Augustin, les mots ne peuvent plus suffire ; seule la musique (représentée ici par le chant de l'oiseau), sans mélange de paroles, peut traduire la joie de l'âme. « Ne la réveillez pas » est une expression employée comme un refrain par le Cantique des Cantiques (II, 7 ; III, 5 ; VIII, 4), et le « temps de l'oiseau » est une nouvelle allusion à la parole divine, qui s'exprime par les sons les plus délectables. Messiaen dit en 1944 « ne pas avoir attendu le conseil de P. Dukas pour admirer, analyser et noter » ces Chants d'oiseaux si importants plus tard dans son œuvre. Ils sont présents, on le verra, dans les **Petites Liturgies** comme, auparavant, dans le **Quatuor pour la fin des temps.** Il leur consacre d'ailleurs le chapitre IX de son traité.

Après répétition des deux versets, une reprise de l'« antienne » clôt la première partie.

II. - Le second mouvement « Dieu présent en lui-même », est intitulé **Séquence du Verbe, Cantique divin.** Le mot « séquence » ici n'implique pas la for- liturgique correspondante, qui est A A B B etc. Il faut sans doute le prendre dans l'acception assez vague qu'on lui donne depuis le cinéma, celui d'élément de construction destiné à être juxtaposé à d'autres.

La construction est, ici encore, couplet-refrain, les couplets B étant — réalisation orchestrale mise à part — semblables entre eux par la musique mais non par les paroles, tandis que le refrain A est semblable à lui-même paroles et musique. L'agencement serait régulier sans le retour inopiné du couplet 1 à la place de 4, soit : A/B^1, A/B^2, A/B^3, A/B^4 (= B^1) A/B^5.

A. **Il est parti, le Bien-Aimé, c'est pour nous.**
Il est monté, le Bien-Aimé, c'est pour nous.
Il a prié, le Bien-Aimé, c'est pour nous.

Le refrain A présente, comme celui de l'antienne initiale, un caractère liturgique, et commente l'Ascension (thème cher à Messiaen, on le sait) : le Christ en quittant la terre est rentré dans le sein du Père. Mais (et ceci forme la matière de la 1re strophe B 1), il nous a laissé son message, qui est prière, parole et chant.

Ce dernier terme n'est pas simple image poétique : on sait par les études d'ethnomusicologie — notamment par celles de Marius Schneider — que pour l'ensemble des religions, la création est considérée comme un acte musical. Selon une tradition presque universelle, la divinité a émis, à l'origine des temps, une parole qui le plus souvent est un son musical, parfois même une voyelle chantée déterminée, et c'est ce chant qui, en se concrétisant, est devenu le noyau de l'univers créé ; d'où la force magique du rite musical, qui emprunte aux dieux leur propre moyen d'expression et par là est seul capable de les atteindre et de les contraindre au besoin.

La tradition judéo-chrétienne est moins précise, mais ne contredit pas expressément la croyance universelle, à laquelle, plus encore que la Genèse, semble se rattacher l'évangile de Saint-Jean, avec son célèbre **In principio erat Verbum**, dont Messiaen traduit presque littéralement la suite : **et Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.** Le triptyque du poème de Messiaen : prier, parler, chanter, a donc un sens très fort, qu'il est nécessaire de connaître pour comprendre son texte ; celui-ci une fois encore converge avec le morceau précédent pour nous mener vers la notion essentielle qui concluera chaque strophe, celle de l'Amour :

B 1. **Il a parlé, il a chanté, le Verbe était en Dieu.**
Il a parlé, il a chanté, et le Verbe était Dieu.
Louange du Père, substance du Père,
Empreinte et rejaillissement toujours
Dans l'Amour,
Verbe d'Amour.

Après répétition du refrain, le second couplet B 2 commente l'idée précédente du Verbe par rapport au Père dont il est l'émanation. Au chant divin qui crée l'Univers, Messiaen donne non seulement un timbre, celui de la trompette, mais encore une couleur — le bleu, et le dirige à nouveau vers le refrain de l'Amour :

B 2. **Par lui, le Père dit : « C'est moi, parole de mon sein ».**
Par lui, le Père dit : « C'est moi, le Verbe est dans mon sein ».
Le Verbe est la louange.
Modèle en bleu pour anges,
Trompette bleue qui prolonge le jour,
Par l'Amour,
Chant de l'Amour.

La trompette « qui prolonge le jour » est peut-être le mélange de deux chapitres de l'histoire biblique de Josué : la prise de Jéricho (chap. VI) qu'il fit tomber au son des trompettes, et la victoire de Gabaon (chap. X) qu'il obtint en arrêtant le soleil jusqu'à la défaite totale des ennemis. Le bleu de cette trompette, modèle « pour anges », évoque certains anges musiciens de Fra Angelico ou de ses contemporains.

Refrain, puis 3e couplet, consacré cette fois à l'Incarnation, nouveau témoignage de la « Présence divine » par l'identité au Père, du Fils et de l'Esprit Saint, de sorte qu'avec la venue du Christ, c'est la Trinité entière qui s'est trouvée engagée par l'adoption des hommes dans la grâce par l'Amour.

B 3. **Il était riche et bienheureux, il a donné son ciel.**
Il était riche et bienheureux pour compléter son ciel.
Le Fils, c'est la présence,
L'Esprit, c'est la présence,
Les adoptés dans la grâce toujours,
Pour l'Amour,
Enfants d'Amour.

Après refrain, reprise du premier couplet, moins peut-être pour une raison musicale que pour l'enchaînement des idées du poème : le Verbe étant venu sur terre, y recommence éternellement l'action du Père avant la création : il parle, il chante, et le Verbe est toujours Dieu.

Le reprise des paroles pour cette strophe a marqué en quelque sorte, selon le principe de l'ABA, la clôture de la partie principale. Ce qui suit prendra un caractère différent de coda, que marque musicalement, sur la même musique vocale, le changement de tempo et de caractère du refrain. Nous retournons au mouvement initial (160 à la croche) pour le couplet suivant B 4, consacré à la présence divine après la Résurrection et le retour au Père :

B 4. **Il est vivant, il est présent, et Lui se dit en Lui.**
Il est vivant, il est présent, et Lui se voit en Lui.
Présent au sang de l'âme,
Etoile aspirant l'âme,
Présent partout, au miroir ailé des jours,
Par l'Amour,
Le Dieu d'Amour.

Et la « séquence » se termine par une nouvelle reprise du refrain avec brève coda.

III. - La troisième partie (Dieu présent en toutes choses) est intitulée **Psalmodie de l'Ubiquité par amour :** si Dieu est en tout, Dieu est partout. Identité du lieu et de l'être ; l'idée est empruntée à Saint-Thomas d'Aquin. Pas plus que « séquence », le mot « psalmodie » n'évoque la forme liturgique correspondante. Paradoxalement, c'est ce troisième morceau qui eût pu à la rigueur, dans cette acception, s'appeler « séquence », car il se compose de deux parties symétriques comprenant chacune 4 versets rythmiques appariés A A B B suivis d'une strophe plus développée avec une conclusion tendrement mélodique C, dont la continuation est le seul élément non symétrique (la « sortie » non appariée de la forme-séquence). Le terme « psalmodie », qui évoque une récitation uniforme, plus ou moins recto-tono, n'est pas justifié pour l'ensemble du morceau, mais seulement pour le fragment vocal qui ouvre chaque couplet A.

I. - a) **Tout entier en tous lieux, tout entier en chaque lieu,**
Donnant l'être à chaque lieu, à tout ce qui occupe un lieu,
b) **le successif nous est simultané ;**
Dans ces espaces et ces temps que vous avez créés,
Satellites de votre Douceur,
c) **Posez-vous comme un sceau sur mon cœur.**

De même que chaque verset des deux morceaux précédents converge vers le mot « Amour », chaque strophe de celui-ci, en psalmodie parlée (a) puis en chant (b), prépare une invocation (c) dont la musique soulignera la tendresse mystique. La première d'entre elles n'est autre que l'inversion du Cantique des Cantiques (VIII, 6) : « Mets-moi comme un sceau sur ton cœur, comme un sceau sur ton bras, car l'amour est fort comme la mort ». La strophe initiale définit presque théologiquement l'idée d'éternité, assimilée à la simultanéité dans le temps comme dans l'espace ; Messiaen avoue être très fier de la formulation de son vers « le successif vous est simultané » comme définition de l'éternité.

II. - a) **Temps de l'homme et de la planète,**
Temps de la montagne et de l'insecte,
Bouquet de rire pour le merle et l'alouette,
Eventail de lune au fuchsia,
A la balsamine, au bégonia,
b) **De la profondeur une ride surgit,**
La montagne saute comme une brebis
Et devient un grand océan,
Présent, vous êtes présent,
c) **Imprimez votre nom dans mon sang.**

La seconde strophe reprend l'idée de temps qui vient d'être suggérée et en qui Dieu est présent ; elle en précise la relativité : il est des temps infiniment longs — celui de la planète par exemple qui se compte par milliers ou millions d'années, ou de la montagne, dont les vers 3-4 décrivent l'érection en empruntant l'image de la « montagne qui saute » au psalmiste. Il en est d'infiniment courts, tel celui de l'insecte qui ne vit que quelques jours ; entre les

deux, le temps de l'homme que mesurent, mélangés une fois de plus, les sons (joie du chant de l'oiseau) et les couleurs (le blanc lunaire qui contient le rouge violet du fuchsia et d'autres fleurs, y compris le bégonia peu usité habituellement en poésie) :

III. - a) **Dans le mouvement d'Acturus, présent,**
Dans l'arc-en-ciel d'une aile après l'autre,
Echarpe aveugle autour de Saturne,
Dans la race cachée de mes cellules, présent,
Dans le sang qui répare ses rives,

b) **Dans vos saints par la grâce, présent,**
Interprétations de votre Verbe,
Pierres précieuses au mur de la Fraîcheur,

c) **Posez-vous comme un sceau sur mon cœur.**

La strophe III énumère, pour y déceler la présence de Dieu, quelques-unes des merveilles de la création : le mouvement des planètes, l'anneau qui entoure Saturne, la réfection quotidienne des cellules du corps vivant (le « sang qui répare ses rives » évoque le processus de fermeture des plaies), et, sur le même plan, la présence des saints qui témoigne elle aussi de la présence du Verbe ; les « pierres précieuses au mur de la Fraîcheur » sont peut-être une allusion à l'avant-dernier chapitre de l'Apocalypse décrivant les murailles de la Jérusalem céleste.

IV. - a) **Un cœur pur est votre repos,**
Lis en arc-en-ciel du troupeau,
Vous vous cachez sous votre hostie,
Frère silencieux dans la fleur Eucharistie.

b) **Pour que je demeure en vous comme une aile dans le soleil,**
Vers la résurrection du dernier jour,
Il est plus fort que la mort, votre Amour.

c) **Mettez votre caresse tout autour.**

La strophe IV, très claire, ne demande aucun commentaire — sinon peut-être le vers 2 qui évoque, toujours en vision colorée, la pureté du 1[er] vers dont la blancheur (lis) est faite du mélange des couleurs (arc-en-ciel) ; l'avant-dernier vers, on l'a déjà vu, est emprunté au Cantique des Cantiques, avec une nuance que Claudel, dans la Danse des Morts, lui avait déjà ajoutée :

V. - **Violet jaune, vision,**
Voile blanc, subtilité,
Orangé bleu, force et joie,
Flèche azur, agilité
Donnez-moi le rouge et le vert de votre amour,
Feuille-flamme-or, clarté,
Plus de langage, plus de mots,
Plus de prophètes ni de science,
C'est l'Amour de l'espérance,
Silence mélodieux de l'Eternité !

Avec la strophe V, nous quittons la symétrie strophique initiale pour aborder la partie centrale. Ici, à mesure que la musique s'anime et s'émeut, Messiaen le poète se laisse entraîner parallèlement au délire des images colorées dont il nous donne en quelque sorte la clef :

La montée se poursuit avec les images qui se pressent l'une contre l'autre, et dont la plupart sont tirées de l'Apocalypse : la robe lavée dans le sang de l'Agneau (VII, 14), la pierre blanche sur laquelle est écrit un nom nouveau (I, 17) ; la porte qui parle, libre interprétation de IV, 1 (« une porte fut ouverte dans le ciel, et la première voix que jentendis... ») ; le soleil qui s'ouvre traduit la chute des étoiles (VI, 13) et le livre ineffaçable est celui où sont écrites les actions des hommes (XX, 12). L'auréole qui délivre (on regrette la « tête de rechange ») est l'arc-en-ciel qui nimbe le septième ange, car « lorsqu'il aura fini de sonner, le mystère de Dieu sera accompli » (X, 7). Les « éventails » évoquent la majesté du trône de l'Agneau (IV, 2), par allusion aux chasse-mouche d'apparat que des serviteurs agitaient jadis autour des souverains ; « la cloche » suggère la musique qui entoure le trône, car les 24 vieillards qui sont assis à son entour (IV, 4) tiennent en main des instruments de musique (V, 8), comme nous le savons par l'iconographie d'innombrables tympans romans ; l'« ordre des Clartés » est à comprendre au sens latin : **ordo,** c'est-à-dire la troupe bien rangée, chacun selon son rang, des diverses puissances célestes, et parmi elles, celle des « sept lampes de feu ardentes qui sont les sept esprits de Dieu » (IV, 5). Autour du trône est un arc-en-ciel (IV, 3) que le poète assimile sans doute à l'échelle de Jacob. Il n'est pas jusqu'au « face à face » terminal qui ne soit, dans l'Apocalypse, la conclusion glorieuse de la vision (XXII, 4), menant l'admirable crescendo musical à travers des alexandrins presque réguliers jusqu'au mot-clef de toute la partition : l'Amour :

Mais la robe lavée dans le sang de l'Agneau,
Mais la pierre de neige avec un nom nouveau,
Les éventails, la cloche et l'ordre des clartés
Et l'échelle en arc-en-ciel de la Vérité,
Mais la porte qui parle et le soleil qui s'ouvre,
L'auréole, tête de rechange, qui délivre,
Et l'encre d'or ineffaçable sur le livre,
Mais le face à face et l'Amour !

Nous sommes maintenant au sommet de la partition. Un long silence subit, et le 6[e] couplet (le dernier quant au texte, mais central dans l'œuvre à cause de la reprise), va devenir précisément le commentaire de ce silence — l'une des plus belles pages de toute la musique contemporaine :

VI. - **Vous qui parlez en nous, vous qui vous taisez en nous.**
Et gardez le silence dans votre Amour,
Vous êtes près, vous êtes loin, vous êtes la lumière et les ténèbres,
Vous êtes si compliqué et si simple, vous êtes infiniment simple.
L'arc-en-ciel de l'Amour, c'est vous.

L'unique oiseau de l'Eternité, c'est vous.
Elles s'alignent lentement, les cloches de la profondeur.

Ce dernier vers évoque peut-être la prophétie d'Habacuc, III, 10 : « L'abîme fit retentir sa voix, et la profondeur leva les mains en haut ».

Et le refrain amoureusement préparé :

Posez-vous comme un sceau sur mon cœur.

Ce 6ᵉ couplet sera le seul modifié lors de la reprise totale qui fait suite. Il deviendra, abrégé, pour terminer l'œuvre :

VI bis. - **Vous qui parlez en nous, vous qui vous taisez en nous**
Et gardez le silence dans votre Amour,
Enfoncez votre image dans la durée de mes jours.

Tel est le poème des Petites Liturgies, dont nous allons avoir maintenant à étudier la musique. L'analyse de celle-ci eût été incomplète, et peut-être trompeuse, sans la compréhension préalable du texte qui l'a motivée et qui fait corps avec elle de manière indissoluble. Que pensez de ce poème indépendamment de la musique ? Il ne m'appartient pas d'en juger, mais, même si on peut lui reprocher quelques obscurités dans l'accouplement surréaliste des images, quelques expressions peu heureuses (telles le bégonia ou la « tête de rechange »), il nous touche par une force d'expression, un don de l'image colorée et surtout une intensité mystique dont il est peu d'exemples dans la littérature de notre temps. Les théologiens (j'en ai consultés d'éminents) lui reconnaissent une force personnelle de pensée et d'expression d'une rigoureuse orthodoxie, et si l'influence de Péguy, de Claudel et des surréalistes apparaît visiblement dans certains procédés de citation biblique, d'amplification, d'antithèse ou de compression d'images, l'inattendu parfois de l'expression n'en est pas moins au service d'une pensée rigoureusement ordonnée. L'auteur des **Petites Liturgies** est-il un grand poète ? Je n'en sais rien, et sans doute ne postule-t-il pas lui-même un tel honneur. Mais certains des vers que nous avons lus nous permettent d'affirmer qu'il est un poète. Comme le Berlioz des **Mémoires,** le Debussy de **Monsieur Croche,** le Ravel des **Trois Chansons** et du **Noël des Jouets,** Olivier Messiaen, musicien, fils d'une poétesse et d'un littérateur, n'appartient pas seulement à l'histoire de la musique, mais aussi à celle de la littérature française.

*

* *

ANALYSE DE L'ŒUVRE

I. - La première « Liturgie » : Antienne de la Conversation Intérieure.

Comme on l'a déjà vu par l'analyse littéraire, les titres donnés à chacune des trois « petites liturgies » ne sont que de très loin représentatifs de leur forme. L'**antienne** est peut-être la seule à évoquer à peu près la forme correspondante. Son refrain A encadre en effet comme une antienne une série de couplets B qui comportent, comme des versets de psaume, des paroles différentes sur une même musique de couplets à éléments plus ou moins récitatifs.

Le refrain A commence d'emblée, sans prélude ni « anacrouse » d'introduction. Il est lui-même articulé en une triple invocation symétrique a (3 × **Mon Jésus)**, une partie centrale b plus développée **(Soleil de sang)** et une coda c de style méditatif **(mon Amour),** soit a a a b c.

Chacune des trois invocations (symbolisme trinitaire) est elle-même articulée en 3 éléments, comme dans la structure du **Kyrie** liturgique. Les deux premiers sont symétriques l'un à l'autre et préparent le troisième qui continue ou conclut : c'est le type du thème ternaire si fréquent chez C. Franck :

C. Franck



Messiaen



et qui s'oppose au **thème binaire** habituel chez les classiques :

Beethoven



Sans doute trouve-t-on aussi des thèmes ternaires chez les classiques :

Beethoven
op. 106



mais ceux-ci sont rarement « purs » ; ainsi l'exemple ci-dessus de l'op. 106, concluant sur la dominante, termine « ouvert » ; il est suivi d'une reprise « close » de l'ensemble conforme au modèle binaire ci-dessus de la IXe Symphonie.

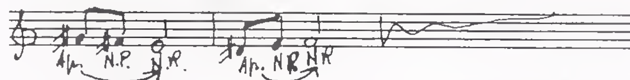
Harmoniquement parlant, la phrase **a** n'est pas construite sur mode à transposition limitée : celui-ci (mode 2) eût comporté un **sol naturel** et non **dièse.** Elle est donc conçue en « harmonie naturelle ». Au chant (doublé par le 1er violon), une tendre inflexion à **valeur verbale,** traduite musicalement par



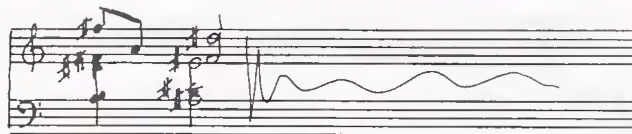
qui va entraîner l'harmonie adéquate :



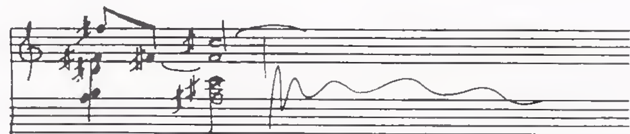
Le dernier accord est entendu sans ambiguïté comme renversement de l'accord de 7e de dominante à quinte appoggiaturée, l'« accord de Chopin » reconnu comme tel par Messiaen en son traité (ex. 184), avec la dénomination (discutable) de « note ajoutée » pour l'appoggiature **ré dièse.** Par rapport aux notes réelles de cet accord à valeur harmonique (« accent » dans la terminologie de l'auteur), l'accord précédent ou « anacrouse » devient analysable **mélodiquement** par rapport à lui : altos et violoncelles le préparent en anacrouse de 1/2 ton, ondes et 2e violons le préparent en 2 croches diatoniques aboutissant à la note réelle de l'accord :



C'est donc un **accord d'appoggiatures,** avec notes de passage sur les croches, préparant l'accord réel d'arrivée. Un romantique l'eût écrit :

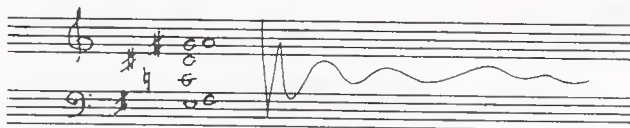


(le ré dièse eût sans doute ensuite été prudemment résolu, Chopin à part, sur le do dièse), et un classique eût noté :



Le second a, « mon silence », répète le premier par marche harmonique, un ton en dessous. On notera l'allongement évocateur du mot « silence », qui prend tout son sens mystique, grâce à ce prolongement au seuil même de la partition.

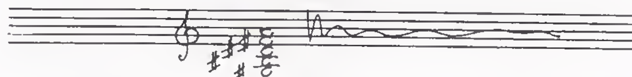
Le c conclusif « restez en moi » s'analyse de la même manière : l'accord réel est l'« accent » d'arrivée



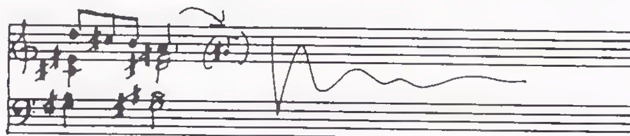
dont le do bécarre est entendu si dièse, soit renversement de



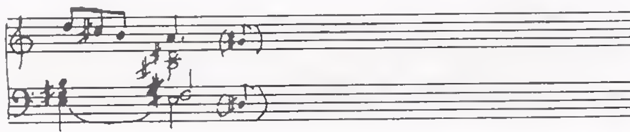
c'est-à-dire un accord de 9e



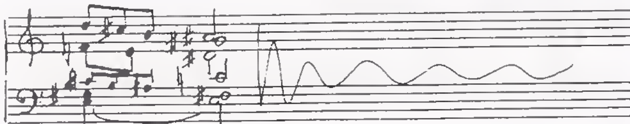
s'ajoute à la basse une note de pédale **(mi)** prise sur l'accord d'anacrouse et qui joue, en renversement, le même rôle harmonique que le **ré dièse** de a. Un romantique n'eût pas osé jumeler les deux artifices, tout en concevant l'un et l'autre. Il eût écrit, soit en risquant la 9e sans la pédale, soit en risquant



la pédale (mais sans doute en la transformant en appoggiature, et sans les 9e, qu'il eût simplifiées en 7e) :



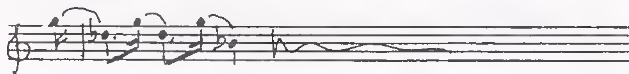
Réunissant les deux éléments, Messiaen écrit, logiquement, avec les notes de passage intermédiaires requises :



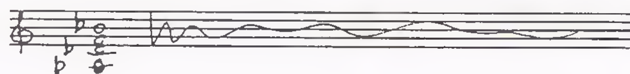
Nous n'avons analysé jusqu'à présent à dessein que la partie vocale et son soutien harmonique. Comme souvent chez Messiaen, la partition est en effet écrite en plusieurs plans superposés, ayant entre eux des rapports rythmiques, mais aucune liaison harmonique, les différences de timbre favorisant cette indépendance. Ici, tandis que le groupe voix-cordes-ondes, plus un prolongement par le vibraphone, déroule le discours principal que nous venons d'analyser, les silences entre les incises sont remplis au piano, par des « chants d'oiseaux » harmoniquement indépendants : merle, rossignol et alouette, symboles de la parole divine que le chrétien demande à entendre dans le silence. Le dialogue des deux plans constitue en quelque sorte la « conversation intérieure » annoncée par le titre. Il serait vain d'en entreprendre une analyse harmonique : c'est de la pure imitation, stylisée selon le clavier tempéré et la notation au métronome, fort ingénieusement réalisée.

Les deux autres versets de la litanie **(parlez en moi, priez en moi)** sont identiques au premier ; seuls changent les chants d'oiseaux et la prosodie de la seconde incise, de plus en plus ample.

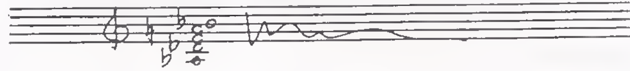
Le verset central **(Soleil de sang)** est d'harmonie plus complexe ; du moins au début. La ligne vocale, avec son triton de prédilection messiaenique, est dictée par la prosodie, le sol aigu faisant pédale supérieure :



Sur le dernier si bémol, accord réel d'arrivée (accent) : accord parfait (incluant VI ajouté) sans fondamentale, soit



auquel s'ajoute un la bécarre où l'on peut voir une appogiature non résolue de si b :

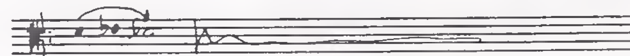


Les accords qui précèdent (anacrouse) prépareront l'accord réel d'accent, accompagnant en masses parallèles la ligne de chant. Voyons d'abord les temps d'arrivée (thésis) :

basse



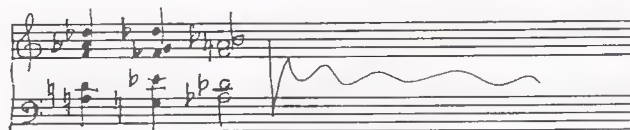
où **la** bécarre = si bb, soit double échappée préparant la N.R. De même alto



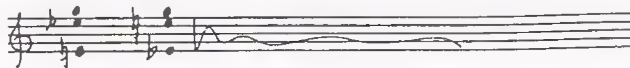
Onde :



Seul le second violon, en « remplissage », procède différemment, ayant deux N.R., **fa** avant le **la** bécarre ci-dessus. Ensemble :



Restent les anacrouses d'« arsis » en double croches. Le **sol** supérieur formant pédale, la base de son harmonie sera l'accord de tierce majeur-mineur (fréquent notamment chez Bartok) dont la disposition variera en



pour obtenir une ondulation linéaire intérieure.

L'alto anticipant sur la ligne d'ondes de la **thésis**



l'ensemble des **arsis** deviendra, avec une broderie **do** au violoncelle :



et l'ensemble s'entendra :



Mon arc-en-ciel d'amour (p. 6) suit lui aussi la ligne vocale, à laquelle la prosodie : 2 croches-triolet de croches-noire au lieu de triolet de croches-2 croches-noire donne une remarquable envolée vers la montée du mot **amour** (qui se reproduira mesure suivante). L'accord préparé est ici celui du deuxième « amour » qui, se résolvant sur le **la majeur** de



Chantez, apparaît comme un dérivé de l'appoggiature de V chère à Chabrier :

(Gwendoline, prélude du IIe acte)

ex. transposé.



Avec la phrase finale, **Chantez, lancez l'auréole d'amour,** s'installe un **la majeur** diatonique (accords parfaits à sixtes ajoutées) dont la simplicité harmonique provoque un effet de contraste extrêmement émouvant ; d'abord sur l'invitation joyeuse « chantez », dont la prosodie, comme souvent chez Arthur Honegger, accentue expressivement la première syllabe ; puis, après une montée évocatrice en quartes et sixtes (modèles chez P. Dukas, maître de Messiaen) qui évoque visuellement le geste de lancée, de souples mouvements mélodiques entourent de tendresse le mot **amour,** préparant pour la première fois dans l'œuvre l'atmosphère pentatonique qui s'y épanouira par la suite. Messiaen ici retrouve le sens expressif traditionnel de diatonisme consonant, évocateur de paix et de joie (ici, d'amour confiant) s'opposant au chromatisme dissonant de la tension et des bouleversements (voir sur ce point notre cours sur **Tristan et Isolde).** Il découvre aussi la valeur expressive de l'intervalle mélodique de sixte descendante, fort peu employé auparavant si l'on excepte le précédent peu avouable du grand air de **Louise** (nous l'avions nous-même traité de façon très voisine dans une musique de scène de 1942, reprise plus tard dans notre opéra **Thyl de Flandre,** notamment au Ve acte).

Harmoniquement parlant, l'accord intermédiaire du « Mon amour », plus lent et très tendre, est un exemple des **accords de broderie** dont parle Gustave Lefèvre en 1885 dans son traité d'harmonie de l'école Niedermeyer, et dont l'emploi par Schönberg dans sa mélodie op. 1 a motivé de la part de René Leibowitz une page entière d'exclamations admiratives ; il les eût sans doute rengaînées hâtivement s'il avait su que l'exemple donné par Lefèvre (et fort voisin de Schönberg) n'était autre que le **Prélude du Déluge** de Saint-Saëns...

La méditation du chœur, qui demeure immobile sur un accord de sous-dominante, prolongé au vibraphone), pp., est interrompue sur un plan harmonique et sonore différent par un chant d'alouette assez développé au piano, mais cette fois, par contraste ff. — réponse de Jésus qui « chante en moi » à mon appel —, désormais victorieusement. Une lente coda, « très tendre », achève l'invocation, avec l'audace d'une résolution de tonique en accord parfait sans mélange.

Après l'« antienne », le « psaume » (p. 9). La technique d'écriture est ici différente : nous quittons le domaine de l'harmonie raffinée et expressive pour aborder celui des constructions élaborées en superpositions architecturales plus ou moins artificielles ; leur valeur harmonique reste très secondaire et il serait vain de l'analyser selon les mêmes principes, car on ne les « entend » plus de la sorte. Il s'agit désormais moins d'« accords » que de mouvements linéaires traduits en notes, pour lesquels Messiaen, en vue de choisir les sons à employer, fera souvent appel à ses « modes à transpositions limitées ».

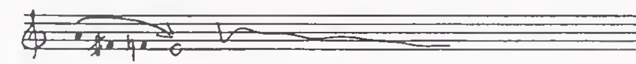
A la base de la construction, la « psalmodie » vocale, construite à partir d'une corde de récitation **mi.** Cette corde est traitée, selon le principe du système grec (faussement appelé « dorien » par l'école de Gevaert), c'est-à-dire comme une tonique tirant vers elle par mouvement descendant avec une « cadence mélodique » à valeur conclusive, soit en



diatonique



soit en chromatique



(l'enharmonique avec ses quarts de ton est ici exclu).

Naturellement, Messiaen « interprète » le principe. A la cadence **fa-mi,** il ajoute une autre cadence

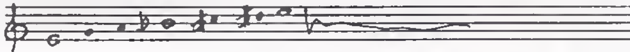


qui satisfait son amour du **triton,** et sans perdre de vue l'échelle chromatique

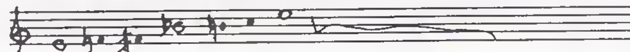


il la complètera, on verra comment en se servant de ses « modes à transposition limitée ».

La 1re phrase **(ce oui...)**, répétée symétriquement par la 2e **(mélodie...)**, prolonge sa psalmodie par une volute-broderie montée-descente qui met en valeur la cadence de triton avec une apparence de 7e diminuée qu'il ne faut pas trop prendre à la lettre et un décalage rythmique d'appui qui permet à l'auteur d'appliquer sa théorie de la « valeur ajoutée ». Le centre **(D'un baiser)** reprend en écriture fictive marquée par des syncopes le rythme de la vocalise, décalé d'une double croche la seconde fois **(dépasse...)** sur une échelle descendante à double structure. La première incise descendante, **(d'un baiser votre main)** qu'on retrouvera en montant plus loin **(paysage divin)** établit une échelle



qui, bien que non cataloguée dans le traité de Messiaen, n'en est pas moins, dans son optique, un « mode à T.L. » (2 × 3.2.1). Changement d'échelle pour la 2e partie de la phrase **(dépasse...)**



soit l'échelle du 5e mode T.L. en 6e transposition (2 × 1.4.1, ici en disposition 1.1.4) qui rappelle de près le chromatique grec ancien. La dernière descente, qui s'oppose figurativement à la montée précédente pour traduire le « renverse-toi dans l'eau » du texte, adopte une autre échelle

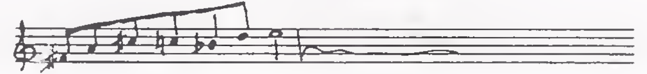


qui n'est plus cette fois à T.L. La prosodie serait assez peu naturelle si on tenait compte des barres de mesure : celles-ci sont à négliger ; la pseudo-syncope de « dans l'eau », inexplicable comme telle, est en réalité un « ajout du point » retardant par élan la dernière syllabe sans s'occuper de l'appui de mesure.

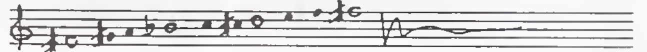
A cette trame vocale centrale se superposent successivement plusieurs plans indépendants, sans unité harmonique ou rythmique entre eux. D'abord un groupe piano-célesta, secondé par la percussion et des cordes discrètes (pizzicati et trilles), en prélude-interlude de chaque verset ; d'abord une volute d'harmonie peu distincte, de rythme



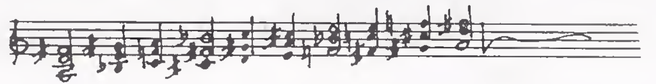
puis un « écho de lumière » en croches, où se devine la mélodie déformée du **Credo** grégorien



binôme répété deux fois. Il est accompagné, à la main droite, jusqu'aux deux dernières notes non comprises, en quartes et sixtes parallèles modifiées selon un mode à T.L. 3 × 2.1.1 (3e mode en 3e transposition)



d'où on extrait, en recopiant chaque note du mode à la suite à partir de l'accord initial, les « quartes et sixtes » ci-après :



La main gauche procède indépendamment, selon un T.L. 2 × 1.1.3.1 ; soit mode 4, transposition 6

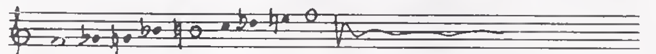
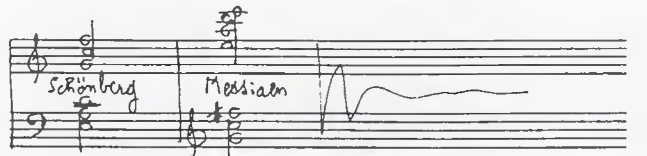


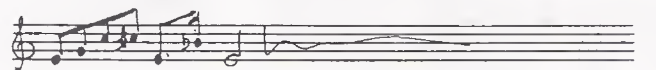
Table des accords parallèles, rédigée comme précédemment :



Cette table est utilisée pour les premiers accords, puis le parallélisme devient moins automatique en s'approchant de l'accord d'arrivée, le seul qui aît une véritable valeur harmonique. Il est directement issu par renversement, de l'accord par quartes justes superposées que Schönberg avait expérimenté dans sa **Kammersymphonie** de 1906 :



mais il est aussi l'accord parfait amplifié de II-VI et de l'harmonique 11 que Messiaen décrit comme tel dans son traité, et c'est à ce titre qu'il s'accorde en consonance avec la volute vocale



où le do dièse n'est qu'échappée mélodique et le si b harmonique 7 sous-entendu dans l'accord. A partir du second verset, un 3e plan se surajoute : violon

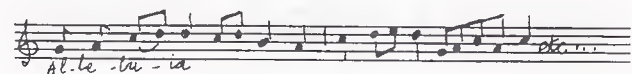
solo, isolé en registre suraigu. Sa mélodie, aux accents indépendants (l'auteur insiste pour qu'ils soient « bien observés ») évoque un alleluia de plain-chant aux intervalles déformés(nous rétablissons le rythme tel qu'il serait écrit sans les barres de mesure) :



A l'exception des deux dernières notes, l'échelle est celle du 5e mode T.L. (2 × 1.4.1.) en 2e transposition (le do bécarre n'est pas employé) :



Il ne semble pas s'agir de transposition littérale d'un alleluia précis, mais on reconnaît aisément l'air de famille avec certains d'entre eux, tel l'alleluia de la semaine de Noël (2e ton) :



La mélodie une fois achevée est reprise identique sans se préoccuper des barres de mesure avec qui elle ne coïncide pas, puis continuée avec diverses variations.

La page 11 **(d'un baiser...)** offre une disposition très étudiée, qui sera répétée p. 16 (Que le ciel parle en moi...). Tandis que le violon solo continue son alleluia sans se préoccuper de ce qui l'entoure, la main droite du piano, soulignée par le vibraphone, présente un dessin en accords parallèles dissonants selon un dessin rythmique 3/4 3 fois répété ; comme



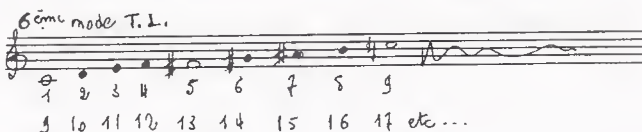
il déborde d'une croche les 2 mesures pleines, il se trouve décalé d'un demi-temps la 2e fois, d'un temps la 3e. Une 4e est ébauchée, mais s'interrompt peu après, le temps fixé pour le jeu étant écoulé.

La main gauche du piano, soutenue par des pizzicati de seconds violons et altos et ponctuée des grenailles de maracas, présente, en partant 1/2 temps plus tard, un rythme placé en constant décalage

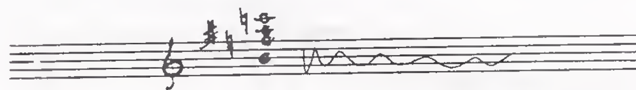


(d'où son écriture avec force syncopes), mais où on peut reconnaître le précédent augmenté d'un point à chaque valeur (il n'a le temps de se faire entendre que 2 fois). C'est un procédé que Messiaen a cru devoir cataloguer et enseigner sous le nom de « canon par ajout du point », bien que sa valeur auditive soit assez contestable ; il est presque impossible de percevoir le rapport d'un rythme à l'autre.

Harmoniquement parlant, ce canon est conduit par une série d'accords parallèles où dominent les 9e le plus souvent mineures (9e mineures et 7e majeures sont devenues l'un des plus redoutables poncifs actuels) dont le choix des notes ne se justifie pas par l'harmonie classique, mais par référence à l'échelle 2 × 2.2.1.1.

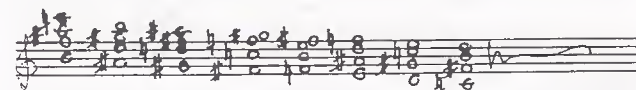


On voit ici le procédé de Messiaen. Soit un accord de départ



formé des notes 8.4.7.9 (ou leurs redoublements) ; les accords parallèles seront ceux dont chaque note est sur le tableau à même distance des autres que celles du modèle : après 8.4.7.9., nous aurons 7.3.6.8., puis 6.2.5.7. etc.

Ou, si l'on préfère dresser une table de mode d'emploi :



Il nous a suffi, pour dresser cette table, de descendre la gamme modale pour chacune des voix à partir de chaque note de l'accord initial.

Le résultat, si fortuit soit-il harmoniquement, sera accepté tel quel : tous les accords de la partition se retrouvent sur le tableau ci-dessus.

Comme Messiaen conserve habituellement par principe l'orthographe dictée par son mode, nous comprenons pourquoi si souvent chez lui les altérations ont des orthographes déconcertantes (ex. ci-dessus : fa bécarre - la dièse).

De la même manière, la main gauche bâtit son canon rythmique sur une ligne mélodique différente tirée d'un autre mode à T.L., 3 × 1.2.1., soit



ou 3e mode.

On voit combien l'écriture d'une page de ce genre est différente de ce que nous avons analysé précédemment. De plus en plus, dans sa carrière, Messiaen

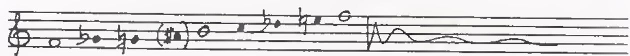
juxtaposera ces deux aspects opposés de sa démarche musicale, et consciemment ou non se servira du second comme alibi auprès des Jeunes Turcs, prompts à lui reprocher une sensibilité qu'ils récusent, et qu'il semble malheureusement de plus en plus disposé à leur sacrifier. Encore avons-nous ici, par la psalmodie et la courbe mélodique des alleluias, un fil conducteur auditif efficace qui ne sera pas toujours conservé dans les compositions ultérieures.

Aucun élément vraiment nouveau n'apparaîtra plus désormais au cours de la 1re « liturgie ». Le plan musical suit le plan littéraire A B^1 B^2 B^1 B^2 A sans se préoccuper des indices de B, soit A B B B B A. Nous entendrons donc 4 fois la « psalmodie » B, avec reprise du texte des deux versets, puis reprise de l'« antienne » A. La partie vocale sera absolument identique, les seules variantes affectant l'orchestre. Tel sera du reste le principe de structure adopté tout au long de l'ouvrage.

Le second verset B^2 **(louange de la gloire,** p. 12) ne diffère du premier que par l'alleluia du violon solo. Celui-ci ne cesse pas avec B^1 et se prolonge sous B^2 en addition au modèle B^1. Après le 1er vers, là où elle entrait sous B^1, elle se poursuit et c'est une nouvelle mélopée qui entre à sa place, aux ondes Martenot jouées au clavier avec l'indication « timbre nasillard, clarinette d'Orient ». A la manière orientale, elle brode en effet de multiples variations, s'achevant par une retombée uniforme de triton, autour d'un schéma



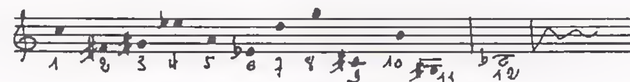
échelle du mode T.L. n° 4, 6e transposition



avec de temps à autre quelques échappées hors des notes modales, p. ex. p. 16 (2e mesure).

Ces deux mélopées (violon solo et ondes) entrecroisées dans l'aigu au milieu du cliquetis des pizzicati, célesta, piano, vibraphone, percussions, se poursuivront jusqu'à la fin du 4e verset, chaque fois en combinaison différente, tout le reste demeurant identique.

Reprise finale de l'« antienne » A, elle aussi identique à son modèle, à l'exception d'un contre-chant de célesta s'ajoutant au chant d'oiseau au piano. Il est formé de variations, à rythme différent, sur une formule mélodique immuable dont les sons se voient groupés en cellules variables, l'ordre étant toujours le même à l'intérieur d'une cellule, mais celle-ci se succédant dans des limites variables, avec de fréquentes reprises. On décèle ici l'influence de la série de Schönberg, mais mitigée encore et peut-être plus proche des « constellations » de Josef-Matthias Hauer, le véritable inventeur de la série, que de Schönberg lui-même. La formule a bien 12 notes, mais deux d'entre elles sont répétées (sol dièse et mi b) et il en manque deux **(mi et fa)** pour satisfaire aux règles du petit jeu de société que constitue la composition sérielle. De plus la dernière, **si b,** apparaît « hors série » et n'est employée qu'en conclusion. La formule est la suivante :



Exemples d'utilisation (non compris les répercussions de notes répétées) :

Séquence 1 : 1-5, 3-9, 1-8, 12
Séquence 2 : 4-8, 7-11, 1-5, 7-11 (9)
1-8, 12

Harmoniquement parlant, le résultat est confus, mais la sonorité cristalline du célesta se mariant au piano très aigu produit un cliquetis sonore très lumineux, analogue à celui des gamelangs javanais, déjà recherché dans le mélange piano-harpe par d'Indy (symphonie cévenole, 1886) ou piano 4 mains et triangle par Saint-Saëns (finale de la 3e symphonie avec orgue, 1886). Par contre, les deux ouvrages célèbres de Bartok, Musique pour cordes, célesta et percussions (1936) et Sonates pour 2 pianos et percussions (1937) étaient traités dans un esprit différent. Quant à l'emploi approximatif de la série, il n'a ici qu'une valeur de remplissage accessoire, non de structure fondamentale : il constitue seulement, si l'on peut dire, un « truc » commode pour déterminer facilement les notes à employer dans un contexte sans valeur harmonique, au surplus en un arrière plan assez secondaire. Nous retrouverons la série dans le même emploi dans la 3e Liturgie.

Celle-ci s'achève, par contre, sans aucun « brouillage », par le plus court « très tendre » qui terminait déjà le refrain dans sa première présentation, dans la simplicité audacieuse d'un accord de **la majeur** sans travestissement, que le vibraphone répercute longuement.

II. — LA DEUXIEME LITURGIE :

séquence du Verbe, Cantique divin.

Comme on l'a vu par l'analyse du poème, il ne s'agit pas vraiment d'une « forme séquence », mais d'une alternance régulière d'un refrain et de cinq couplets, s'achevant par refrain et coda. Le reprise inopinée des paroles du premier couplet en guise de strophe 4 n'a pas de répercussion sur la forme musicale. La musique ne fait pas de différence entre couplet et refrain : l'un et l'autre sont traités de même, par répétition identique aux voix avec changements dans l'orchestration. La forme musicale est donc simplifiée en 5 × AB + A et coda. Nous dirons pour simplifier A 1, B 1, etc.

A 1 (**Il est parti,** p. 44) expose « presque vif, avec une grande joie » son thème allègre à l'unisson, dans le même ton de **la majeur** que les parties tonales de la première Liturgie. Le choix exclusif des timbres percutants, la répétition des notes en doubles croches au piano, les glissements aigus tintinnabulants du célesta et du piano, joints au pentantonisme accusé du thème, donnent un caractère de gamelang oriental très accusé. Le rythme eût pu être, en 3/8 régulier,

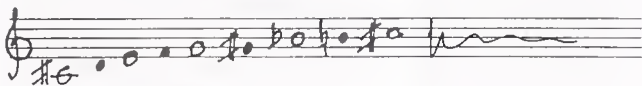


mais l'auteur le rend volontairement boîteux (c'est le nom technique turc de ce genre de rythme, **aksak**) par l'abrègement d'une double croche sur les syllabes marquées *. Les signes marqués sur la partition △ pour 3 temps et ⊓ pour deux temps sont des auxiliaires visuels fort utiles pour le chef d'orchestre. Ils étaient employés en annotation par Roger Désormière (qui conduisit la première audition) et l'auteur les a conservés dans l'édition. Toutefois, si de tels signes devaient devenir courants, je proposerais volontiers, pour le 2 temps, de remplacer par ⊓ son contraire dans le dessin des coups d'archets, V qui déclenche plus directement le réflexe visuel du coup de baguette (ceci est une simple incidente suggérée par mon expérience, si courte soit-elle, de la direction d'orchestre).

On peut noter la structure du **refrain A** par un schéma **ay ay a'y z,** dans lequel **a'** est une amplification de **a, y** la cadence finale caractéristique (**c'est pour nous**) et **z** une brève coda (**pour nous**), reprise presque textuellement, dans un caractère différent (joyeux au lieu de méditatif) de celle qui terminait elle aussi le refrain de la première partie : on décèle là un souci « cyclique » où se retrouve l'ancien professeur à la Schola Cantorum.

On retrouvera une structure interne similaire dans le **couplet B,** que l'on peut noter b b c c c d x x', x et x', cadences très courtes, ayant en commun leur structure de triton descendant, choisie de préférence à la quinte juste sur l'échelle du deuxième mode T.L., qui laissait le choix entre les deux. Peut-être pourrait-on, malgré sa faible mise en valeur, voir dans la répétition binaire de **b** et **c** (**il a parlé... il a parlé,** puis **louange... empreinte...**) la justification formelle du titre « séquence », dont le schéma type est a a b b, ou parfois a a b b c.

Ce **couplet B** est construit autour d'une ligne vocale qui se répétera identiquement lors des 5 répétitions, et dont l'échelle est celle du deuxième mode T.L. (4 × 1.2) en deuxième transposition :



doté ici d'une structure articulée sur le triton **mi-si b.**

Comme pour le refrain, on notera la prédilection pour le « rythme boîteux » allongeant ou raccourcissant de moitié certaines syllabes en liaison avec la prosodie. Le compte strict des doubles croches à l'orchestre exige, contrairement à la prosodie simple, une rigueur métronomique absolue supposant décomposition intérieure des croches en doubles — et rendant difficile d'éviter quelque martèlement dans l'exécution.

L'orchestration de **B 1** (p. 49) est très chargée (un peu lourde pour le tempo ?). L'harmonie s'explique à partir du violoncelle, dont les pizzicati inversés d'arpèges soulignent le rythme vocal en partant d'un accord de quintes superposées, appuyé au départ sur le mi vocal, puis évoluent parallèlement sans plus se préoccuper des notes du chant. Le violoncelle entraîne la contrebasse et le premier violon qui en double la note du dessus, avec un dessin de liaison répété en marche harmonique ; les autres cordes complètent des accords dissonants à base de quarte (dissonance maximum entre les extrêmes) d'où sont tirés les accords de piano. Au contraire, la chute du vers, qui prendra un caractère litanique, est scandée à l'unisson. Reprise textuelle.

Le début du couplet (**louange du Père,** p. 52) est un rapport presque textuel de la vocalise qui ornait la psalmodie dans la première liturgie ; on a déjà vu sa structure ternaire, mettant en valeur, au refrain, la chute de triton chère à Messiaen. Dans la partie de piano qui reste à découvert p. 34 (**rejaillissement toujours**), on relève avec surprise, pendant 3 mesures, la gamme par tons que l'auteur, tout en en faisant le mode T.L. n° 1, avait déclaré vouloir éviter avec soin. Le grand crescendo qui mène au **mi** ffff du dernier **Amour** comporte une chute trillée du piano, et des suites de doubles croches en grands détachés de cordes dont Messiaen, comme Bach, fait volontiers l'expression quasi dansante de la Joie. Après « **Verbe d'Amour** » (toujours deuxième mode T.L.), en doubles croches, le piano répète le rythme du mot, en croches plus lentes (même deuxième mode T.L., mais en première transposition, soit un demi-ton plus bas) et le ralenti prépare la nouvelle explosion de joie du refrain A 2, en simple unisson à notes répétées comme A 1.

Le **deuxième couplet B 2** (**Par lui,** p. 60) est accompagné en dialogue à deux chœurs : d'une part les cordes **arco,** d'autre part le groupe percutant, piano inclus ; pour **b**, avec divers échos, pour **c** en contraste ; aux cordes, sur quintes superposées aux basses, prolongées au piano, les violons trillant très serré (tous les demi-tons ensemble sur un espace de sixte **sol-mi**) ; aux percussions, un crépitement d'où se dégage une harmonie de 9° mineure; cadence finale au piano par descente, d'abord selon le mode T.L., puis librement.

Refrain A 3 (p. 66), unisson orné de grupetti à l'attaque, avec courts interludes en mouvement contraire piano-cordes.

Couplet B 3 (p. 72), scandé tantôt des joyeuses doubles croches détachées des cordes, tantôt de leurs trilles serrées en interlude, glissade d'ondes Martenot sous le cliquetis piano-célesta-vibraphone, d'une grande puissance dynamique.

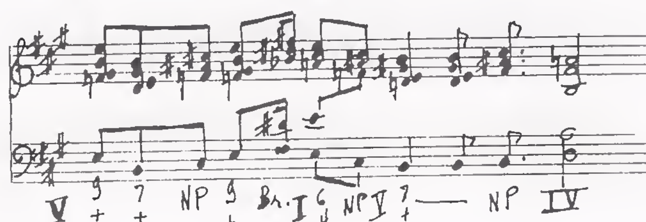
Refrain A 4 (p. 79) : toujours unisson à grupetti avec célesta-vibraphone ; mais le piano y ajoute, au grave, des formules tournant en rond sur trois notes (si-do-do dièse) accompagnées en 7es majeures sur doubles croches confuses à l'extrême grave, appuyées des cordes graves de temps à autre ; quelques interludes de célesta, un peu honeggériens ; les glissades d'ondes s'amplifient et donnent toute sa force à l'entrée du couplet B 4.

Couplet B 4 (p. 84) reprenant les paroles de B 1, avec la même orchestration au début ; celle-ci ne tarde pas à s'amplifier, en un grand crescendo que rend immense, à la fin, la lente glissade ascendante des ondes, coupée sec au sommet de la montée pour un long silence, qui marque la fin de la première partie de la construction. On s'explique ainsi le rôle de la reprise B 4 = B 1, qui donne à ce premier volet une certaine forme A B A, et souligne le caractère architectural de ce quatrième couplet.

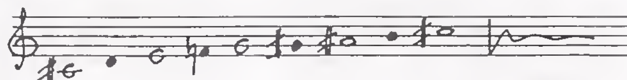
Le **refrain A 5**, ainsi mis en valeur, représente le centre de la construction. Aussi est-il traité différemment : mêmes notes mélodiques, mais très lent et soutenu ; non plus unisson, mais accords parallèles, d'une large et belle sonorité, et qui méritent d'être observés de près.

Ils sont en effet typiques d'une certaine démarche harmonique ambiguë, dont on trouve souvent aussi des traces chez Alban Berg (concerto de violon, etc.), consistant à tirer d'un système artificiel une harmonie également perceptible selon les normes traditionnelles ; ainsi sont satisfaits à la fois les auditeurs de simple bonne foi, ignorant le système, et les maniaques du système, qui n'accepteraient pas une harmonie, si naturelle soit-elle, sans ce déguisement d'illusionniste.

Une phrase comme celle-ci est donc à **double analyse.** L'auditeur non prévenu entend une phrase pentatonique en **la majeur,** avec une belle arrivée inattendue sur un accord de sous-dominante (avec VI ajouté, comme souvent). La doublure à l'octave des dessus et des basses assure, selon un procédé qui semble d'origine vériste, mais dont les meilleurs auteurs se sont servis à l'occasion (cf. Pelléas), une grande intensité à la mélodie, suivie parallèlement entre deux par une majorité d'accords de 7es ou de 9es, avec d'expressives notes de passage :



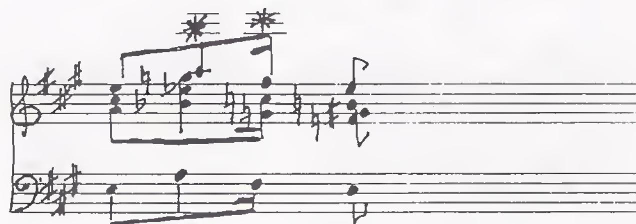
Mais on peut aussi se référer aux modes à T.L., et à l'échelle du deuxième mode en deuxième transposition, soit



et observer que toutes les notes sont issues de ce mode, sauf pour le groupe broderie très «Paul Dukas» (cf. La Péri), et pour l'accord final.



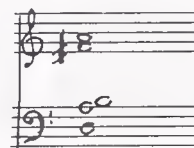
De même pour l'amplification a'



à qui voudrait à tout prix se référer aux modes T.L., on pourrait toujours dire que les accords *, tout comme l'accord de **la majeur** final, s'expliquent par une mutation du mode à sa transposition au demi-ton inférieur



et l'accord final



par une mutation du même mode au demi-ton supérieur, puisque toutes les notes s'y trouvent. Je dois avouer que j'hésitais quelque peu devant la pédanterie d'une analyse de ce genre, et qu'elle m'a été néanmoins confirmée par Messiaen lorsque je la lui ai soumise.

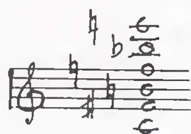
A l'appui de cette confirmation, Messiaen m'a donné en outre, sur l'harmonie de ce passage, une explica-

tion très personnelle, que j'avoue honnêtement être dans l'impossibilité d'apprécier. Pour lui, dit-il, la transposition d'un mode au demi-ton inférieur ou supérieur produit un changement de coloration analogue à une modification visuelle du prisme. Le mode 2/2 des quatre premières notes a une couleur bleu violacé à laquelle se mêle le rouge or. En passant, pour le groupe fa dièse-mi, au demi-ton inférieur du mode, soit 2/1, la couleur passe au violet. Elle revient au bleu violacé + rouge or aux quatre notes suivantes, et vire au vert pour l'accord final, transposition du mode au demi-ton supérieur 2/3. Par ailleurs, chaque groupe correspond à une fonction tonale différente :

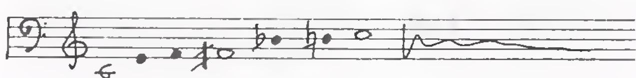


et à chaque fonction est attachée une transposition différente du même mode.

Le mouvement reprend avec le couplet B 5 (p. 97), dont la ligne vocale est le plus souvent suivie en accords parallèles, trillés ou répétés qui sont la reproduction sur la ligne de chant d'un accord type uniforme



formé de toutes les notes du cinquième mode T.L. (2 × 4.1.1.).



Le dernier **refrain A 6** (p. 105), qui sera conclusif, est indiqué « avec une joie délirante ». Tous les instruments y reprennent, dans le temps vif, à peu près l'harmonie au couplet lent B 4.

Enfin une **coda** (p. 112) prolonge le **Pour nous** final en le répétant 16 fois (8 mesures) avec exultation sous les tressaillements trillés des cordes et l'agitation des métallophones. Un silence brusque (minutieusement chronométré comme **a tempo**), et un dernier **Pour nous,** sur le même accord de **la majeur** sans déguisement termine ff la seconde « Liturgie » dans un mouvement « moins vif » qui en fait l'exacte réplique du « Mon Dieu » final, pp. de la première.

III. La 3e Liturgie
Psalmodie de l'ubiquité par amour

Dans trois « Petites Liturgies », celle-ci est la plus développée. Au sens propre, elle est même la seule qui comporte, partiellement, un élément de « développement » et non de simple répétition variée. Son plan, très simple lui aussi. n'est pas sans analogie avec celui du mouvement lent de l'op. 106 beethovénien : une première partie formée de sections accolées et suivie d'une reprise variée avec coda différenciée. Mais ici, les sections en cause ont un caractère strophique. Chaque moitié contient 6 couplets, dont 4 semblables entre eux et 2 différents. Les 4 semblables sont presque identiques par la partie vocale ; par la partie instrumentale, ils s'apparient en 2 × 2 : **A 1 = A 2, A 3 = A 4.** Chacun se subdivise en deux parties inégales : une partie rythmique, elle-même subdivisée en une psalmodie **a** et une déclamation chantée **b** ; une brève partie monodique issue du thème cyclique de l'œuvre, ayant le caractère d'un refrain **c**. Les deux couplets divergents que nous appellerons **B 5** et **C 6**, ne sont plus appariés, mais opposés, **B 5**, exclusivement rythmique, apparaît en quelque sorte comme un agrandissement des sections **a** et **b**, dont il contient et développe les éléments, **c** étant également évoqué non comme refrain, mais par ses éléments mélodiques ; **C 6** au contraire devient un somptueux élargissement du refrain mélodique de tendresse, par lequel il s'achève textuellement. Si bien que l'ensemble **B + C** pourrait également être analysé comme une même strophe très agrandie contenant, contrairement aux autres des éléments développés.

La construction mélange ainsi binaire et ternaire, sauf la grande reprise, exclusivement binaire, chaque élément se subdivise en 3, mais ce trois est réparti binairement en **2 + 1**, soit deux groupes dont l'un binaire et l'autre unitaire.

Première moitié : 3 groupes de 2 strophes avec similitude des 2 premiers :

A 1 - A 2 **A 3 - A 4** **B 5 - C 6**

chaque strophe **A** étant divisée en **a b** (rythmique), + **c** mélodique ; **B** = **a b** développé, **C** = **c** amplifié.

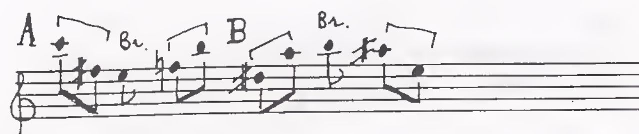
La **seconde moitié** est identique, seul **C 6** est modifié.

Le mouvement s'ouvre, ce que ne faisaient pas les autres, par 2 mesures introductives imposant le système orchestral, formé de 3 plans distincts superposés, d'harmonie indépendante et se rejoignant par le rythme. Le principal est aux cordes, soulignées de maracas. Sur un rythme scandé, triolet de croches-noires-triolet de croches-noires, il déroule une série de mouvements chromatiques contraires (altos contre seconds violons et violoncelles) qui font d'autant plus songer à Arthur Honegger que le rythme conducteur n'est pas sans évoquer **Pacific 231**. En second plan, le piano, sur un rythme dérivé, semble faire n'importe quoi. En réalité, il s'amuse à dérouler dans chaque

mesure, dans une tessiture chaque fois différente et toujours dans le même ordre, les 12 sons de la gamme chromatique : timide incursion dans le domaine de la série schönbergienne, qui n'était pas encore à la mode en 1945. Enfin le célesta, sur un rythme obstiné qui est celui du début de l'**Apprenti Sorcier** de Paul Dukas, descend et remonte une gamme chromatique en quartes justes.

Tout ceci, par la discordance harmonique, jointe à la concordance du rythme, forme un fond sonore d'un intense dynamisme sur lequel le chœur parlé à l'unisson déclame sa « psalmodie ». On rappelle que le chœur parlé, après avoir reçu un grand développement dans le cadre du théâtre dramatique sous l'impulsion de Jacques Copeau et de son école, commençait alors à pénétrer dans le domaine de la musique où dès 1916 Darius Millaud en avait tiré de remarquables effets dans les **Choéphores** (je l'avais moi-même employé avec le mélange ondes-percussions, dans les **Perses** en 1936).

La partie **b** (**Le successif**, p. 120) est écrite à l'unisson, chœur, piano et cordes, en une succession régulière de croches très scandées, sur un dessin mélodique formé de 4 tritons successifs séparés ou non par une broderie conjointe :



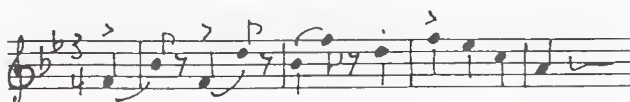
soit en résumé harmonique



On observe que **B** est le renversement de **A**, 1/2 ton plus bas. Rythmiquement, ce dessin qui se répète 4 fois de suite, comporte une durée de 5 temps dans une mesure à 4 temps, de sorte que chaque début de reprise se voit décalée d'un temps, le cycle terminant la mesure à la fin de la 4ᵉ reprise (**5 × 4 = 4 × 5**) ; de même, par exemple, à la fin du **Jardin Féérique de Ma Mère l'Oye,** Ravel disposait une cadence à 2 temps dans une mesure à 3 temps de sorte que la cadence retrouve son équilibre après 3 répétitions (**3 × 2 = 2 × 3**)
3/4



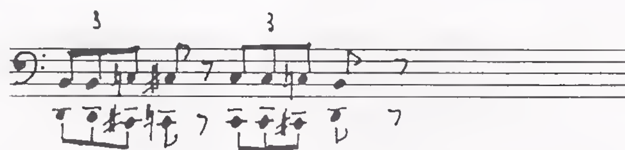
Le procédé de décalage entre rythme et mesure est du reste bien connu ; Beethoven l'a souvent employé, insérant par exemple un rythme de 4 dans le 3/4 du scherzo de la IVᵉ Symphonie :



La formule une fois achevée, après un temps de silence, le refrain **c** déroule « dans le même mouvement, mais avec une grande tendresse » (on notera le **mais** qui souligne la différence de style entre les deux fragments) la très belle phrase **Posez-vous comme un sceau sur mon cœur,** qui n'est autre que, à peine transformé, l'élément **a'** de la seconde liturgie, dans une harmonisation et une orchestration presque identique à celle de son expression lente en refrain **B 4 : Il a prié, le Bien Aimé, c'est pour nous (p. 96**). Mais ici, la coulée douce des noires égales soulignant le beau modelé de la courbe et le contraste du diatonisme pentatonique avec les heurts et les rugosités précédentes lui donnent une force d'expression nouvelle et particulièrement prenante. Elle doit aussi au changement d'octave de la basse d'accord final, soulignée par la contrebasse, une profondeur qu'elle n'avait pas dans sa précédente expression ; enfin l'absence de la résolution **IV-I**, qui était exprimée là et ne l'est pas ici, l'entoure d'une légère ambiguïté harmonique qui lui donne un charme prenant (le mot charme étant pris ici au sens ancien d'envoûtement, **carmen**), peut-être par la saveur abrupte de sa quinte directe, évitée dans la « séquence ».

La 2ᵉ **strophe A 2** (p. 122), consacrée aux différents temps relatifs de l'être créé en opposition avec le « temps absolu » de la Divinité, n'est musicalement qu'une reprise littérale, sans autre variante que celles exigées par la prosodie.

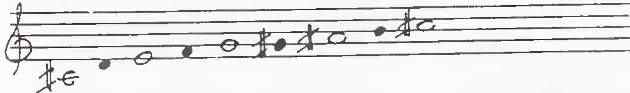
La 3ᵉ **strophe A 3** p. 129), est un nouvel exemple de superpositions indépendantes. Violoncelles et contrebasses reprennent avec le maracas le rythme régulier du début, assurant une assise symétrique de 4 temps aux décalages des autres plans. Violoncelles et altos se superposent avec une cellule de 7 temps 1/2, soit 2 mesures moins une croche, de sorte que chaque répétition s'en trouve décalée d'un demi-temps ; le piano et le célesta font de même sur 6 temps 1/2, et bien qu'il suffit de recopier les reprises avec les syncopes voulues pour obtenir aussi longtemps que l'on veut (ici pour la durée de la séquence) des combinaisons différentes, toute valeur harmonique étant naturellement hors de cause, et chaque partie étant écrite de manière indépendante dans son système propre. On a déjà vu celui des violoncelles-contrebasses, avec leurs mouvements contraires honéggériens :



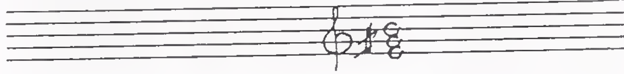
se resserrant ensuite pour faire place à une dynamique montée chromatique qui nous mène à la fin de la séquence. Les autres cordes, altos au-dessus des seconds violons, en harmonie parallèle à base de quartes et sixtes aménagées, installent leur motif selon l'échelle **2 × 1.1.1.3** ou **2 × 1.1.3.1, mode T.L. n° 4** en 2ᵉ **transposition :**



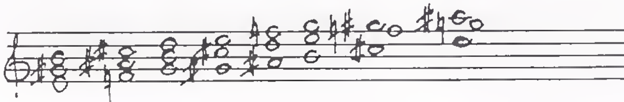
Piano et célesta travaillent, eux, sur l'échelle **4 × 1.2 du 2e mode T.L. en 2e transposition :**



le piano en une gamme ascendante-descendante de 3 sons à partir de l'accord

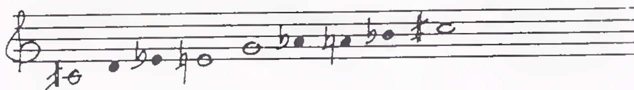


soit :

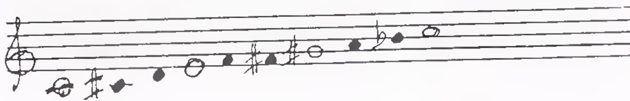


enfin le célesta avec un mouvement ascendant à la main gauche, brisé à la main droite, non sans rapports avec celui de la **séquence b**. Le départ commun sur une sonorité où dominent les sons de l'accord de 7 de dominante du **la majeur** précédent donne à l'ensemble, quoiqu'il advienne par la suite, une coloration tonale que ne justifie pas le détail de l'analyse.

Nous sommes ainsi conduits automatiquement jusqu'à la fin de la psalmodie **a**. La partie **b** (p. 134) reproduit littéralement son modèle de la page 120, mais à la main gauche du piano seulement ; la voix, puis les cordes graves rejoignent en cours de route ; les cordes supérieures montent et descendent des gammes contrariées de rythme différent — procédé d'orchestration bien connu et toujours efficace, et aussi de mode différent — premiers violons en triolets sur échelles **2 × 1.1.1.3** soit mode **T.L. n° 4** en **3e transposition :**



seconds violons et premiers altos, sur un rythme de doubles croches répétées emprunté à l'ouverture de Tannhaüser, utilisent une échelle **3 × 1.1.2, 3e mode T.L.**, en **3e transposition :**



La main droite du piano présente un motif de 2 mesures qui commence comme la « série dodécaphonique » du début de la pièce et se poursuit de façon fantaisiste sur l'échelle **2 × 1.1.1.1.2 du 7e mode T.L.** en **2e transposition** (« total chromatique » moins 2 degrés à distance de triton l'un de l'autre, ici **fa** et **si bécarre**). Le célesta enfin dissocie lui aussi ses deux mains : la main droite égaille disjointement sur plusieurs octaves les notes d'un ostinato de 7 croches :



le manque d'un demi-temps par rapport à la mesure écrite en modifient le groupement rythmique à chaque reprise. La main gauche fait de même avec une cellule



qu'on pourrait aisément rattacher si on voulait à un **mode T.L.**, par exemple le **7e** en **4e transposition**, tout comme la main droite à ses transpositions **1** ou **6**, si ce petit jeu ne finissait par être lassant.

Le refrain **c** est cette fois transposé, une tierce majeure au-dessus. Il faudrait ici refaire la démonstration de ce qu'est dans le plan tonal cette relation de tierce majeure, si fréquente depuis Beethoven, systématisée par l'enseignement de d'Indy (qui renonçait toutefois à la justifier) et à laquelle notre théorie fondamentale sur l'évolution du langage musical fournit une explication très simple : la tierce majeure harmonique située immédiatement derrière la quinte, tend sous certaines conditions à s'approprier les propriétés acquises par celles-ci selon une loi générale qui se répète d'harmonie en harmonie. C'est pourquoi nous donnons volontiers à la tierce majeure supérieure, lorsqu'elle manifeste cette propension, le rôle de **dominante de tierce**, la 3ce Majeure inférieure jouant celui de « sous-dominante de tierce ». D'où analogie de la **cadence A** avec la **cadence B** dans l'exemple ci-après :



La transposition ici pratiquée est analogue à ce que serait, dans un plan classique, une présentation à la dominante.

La **4e strophe A 4** (p. 137) est identique à la 3e (sauf aménagement de prosodie), mais le refrain final **c**, qui

était en **A 3**, on vient de le voir, à la 3ce Majeure supérieure (**ut dièse**) (dominante de tierce du T.P. la majeur) est ici à la 3ce Majeure inférieure **fa**, donc **sous-dominante de tierce.** La construction symétrique est parfaite.

Nous en arrivons maintenant (p. 144) au **dernier couplet B 5 - C 6** qui termine la première partie et qui par son ampleur et son intensité expressive constitue sans doute le sommet de la partition.

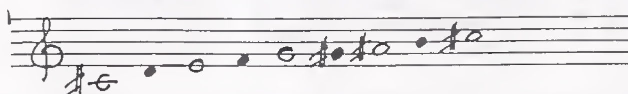
Dès le début de la **strophe B**, quelque chose est changé : la psalmodie, toujours **recto tono**, ne se fait plus en parlé rythmé, mais chantée sur une note, **mi**. Piano et cordes (à l'exception des premiers violons qui descendent chromatiquement en fond sonore aérien), en triolets trémolo, commencent un mouvement animé en diatonisme pentatonique, au **T.P. de la majeur**, sur un dessin qui n'est autre que celui du **refrain c** (harmonie intérieure en mode T.L.), tandis que le célesta à l'aigu égrène les notes scandées de la partie **b** ; les trois parties habituelles du couplet sont donc présentes, superposées, dès le début, en caractère rythmique.

Brusquement, sur les mots **force et joie,** bien accordés au sens, la psalmodie quitte son **mi** de recto tono, et par un bond joyeux et fort, saute d'une quarte sur le **la**, laissant deviner, par un crescendo vite maîtrisé, la progression magistrale qui se prépare.

Le **la** n'était qu'une transition. La psalmodie, maintenant, s'installe sur le **sol dièse** ; successivement, elle montera par tierces majeures, devenant de moins en moins psalmodique, de plus en plus expressivement mélodique, au **do bécarre,** puis au **mi** aigu, dominante du ton principal, où elle s'accrochera structurellement.

Cette montée par tierces majeures, d'un puissant effet dynamique, est en quelque sorte un équivalent moderne de l'ancienne montée par quintes des classiques. On en connaît des exemples fameux, dont les plus célèbres sont peut-être la séquence **Dieu est monté** du Psaume de Florent Schmitt et la chanson des « **Filles d'Orlamonde** » émergeant des profondeurs souterraines au 1er acte d'Ariane et Barbe-Bleue de P. Dukas. Détail pittoresque à ce sujet : le hasard m'a fait découvrir une mélodie tout à fait oubliée de Xavier Leroux intitulée **Plainte d'Amour** et publiée à l'époque où Dukas travaillait à Ariane, où se retrouvent, avec moins de force expressive sans doute, mais de façon curieusement semblable, le dessin mélodique de la chanson de Dukas et une progression tonale très voisine de la sienne (Revue Internationale de Musique, n° 12, 1952, p. 80).

Sur ces divers degrés (**mi, sol dièse, do bécarre, mi**) dont le dernier rejoint à l'octave le point de départ, la psalmodie s'échappe peu à peu de sa linéarité par inflexions pentatoniques de plus en plus étendues qui ne tardent pas à se joindre aux cordes dans l'évocation du thème cyclique (**posez-vous comme un sceau**) et à en devenir un véritable développement, dont la répétition prend une force obsessionnelle ; arrivée au sommet (**mi**), elle se transforme (**p. 155**) en une magnifique montée linéaire à laquelle participent, en des rythmes différents, voix, piano et cordes (ces dernières amplifiées d'un mouvement contraire aux basses). On y retrouve l'échelle du **mode T.L. 4 × 1.2**, auquel seuls échappent les doubles croches des premiers violons (**mode 2, transposition 2**) :



tant dans l'échelle des gammes parcourues que dans l'échelonnement de leurs points de départ. On remarquera que, tout en respectant l'échelle de leur mode, les points d'appui restent suffisamment tonaux pour que le **mi** de base de la progression prenne une valeur de plus en plus impérieuse de dominante du ton de **la majeur.** C'est pourquoi, à l'arrivée sur le mot **Amour** (p. 159), les **modes T.L.** peuvent disparaître sans regret pour laisser s'épanouir un bel accord de ré majeur (+ **6te** comme presque toujours chez Messiaen), **IV du ton** et rappel de la cadence du refrain **c**. Le vibraphone le prolonge, le piano le trille, seul le célesta oscille encore en triolets rappelant le passage précédent dont les notes **ré, mi b, fa dièse, sol dièse, la** sont empruntées à la 3e transposition du mode précédent :

tout comme, d'ailleurs, l'accord de ré majeur à sixte ajoutée **ré, fa dièse, la , si.** Celui-ci étant le même que l'accord qui termine les autres strophes **A**, supplée en une certaine mesure à l'absence du refrain mélodique **c**, dont la strophe suivante **C 6** sera l'agrandissement.

Cette strophe (p. 161), faite exclusivement de tendresse intérieure (les deux mots sont dans la rubrique), occupe un rang privilégié : terminant la première partie, et par là destinée à devenir, à la reprise, conclusion générale de l'œuvre, elle occupe, en raison de cette reprise, la position centrale de la construction, sur laquelle elle se détache en gros plan.

On y retrouvera, poussé à un degré extrême, un moyen d'expression que Messiaen est peut-être le seul musicien à avoir employé ou du moins réussi avec cette maîtrise : celui de l'allongement de la lenteur aux limites de la réceptivité. Le procédé n'est pas sans danger : Bach lui-même n'emploie l'adagiosissimo que pour de courtes codas, et André Cœuroy s'est gaussé non sans apparence de raison les adagios de Bruckner « où l'herbe pousse entre les notes ». Mais ces adagios comme certains interminables récits ultralents de Wagner, comme certains effets de silence de Berlioz, commettaient l'erreur de juxtaposer de longues sonorités consonantes, donc statiques.

Plus avisé, Messiaen prend soin d'alterner consonances de repos et dissonances de passage, et surtout de ne laisser jamais oublier l'évolution mélodique de sa phrase, en sorte que l'attente se fait sur des sonorités en mouvement, tendues vers une résolution dont l'espoir maintient sans cesse l'attention en éveil. Bach aussi agissait de la sorte : voyez dans l'**Orgelbüchlein** la merveilleuse fin du choral **O Mensch bewein.** Dès 1932, Messiaen avait tiré des effets remarquables de ce ralentissement à la limite dans son **Thème et Variations** pour violon et piano, puis en 1937 dans un admirable adagio écrit pour 6 ondes Martenot dans la **Fête des Belles Eaux,** demeuré inédit et dont il a peu été parlé. C'était une partition de commande destinée à accompagner des jeux de lumière aquatiques à l'Exposition Universelle. Cet adagio, qui était suivi de variations abandonnées par la suite, fut ensuite transcrit pour une onde Martenot et orchestre à cordes sous le nom d'**Oraison** (j'eus l'occasion de la diriger sous cette forme au temple de l'Etoile en 1942 ou 43) ; et enfin adapté pour violoncelle et piano pendant la captivité de l'auteur. C'est sous cette forme qu'il est aujourd'hui inséré dans le **Quatuor pour la Fin des Temps** sous le titre **Louange à l'Eternité de Jésus.**

Bien que l'auteur considère cette dernière version comme définitive, j'avoue avoir la faiblesse de lui préférer celle pour ondes et cordes : la répétition des accords au piano, un peu sèche, n'a pas la tension rêveuse des longues notes tenues ; par contre, la sonorité initiale de l'ensemble d'ondes n'allait pas sans quelque mièvrerie qui explique pourquoi l'auteur n'a pas voulu maintenir cette orchestration.

On retrouvera dans notre strophe **6 des Petites Liturgies**, par l'instrumentation pour cordes seules, auxquelles plus tard se joindra l'onde aiguë à la reprise finale, une implicite adhésion à cette prédilection.

Comme précédemment, la structure de la strophe est simple : **ab, ab, c ; a et b** (division un peu arbitraire) restant dans le même caractère ; **c** n'est autre que le refrain habituel, préparé par un pont expressif, et cette fois au ton principal **la majeur,** point d'aboutissement et centre d'équilibre de l'oscillation tonale des refrains de **A 3** (dominante de tierce **do dièse majeur),** et **A 4** (sous-dominante de tierce **fa majeur**).

La période **a** s'articule elle-même en deux phrases (**Vous qui parlez... et gardez le silence**), la première binaire (répétition textuelle), la seconde ternaire. Mais si l'on considère, comme y autorise la symétrie rythmique initiale, la seconde phrase comme un développement de la première, on retrouve là encore le plan ternaire de la phrase-type franckiste **a a a'**.

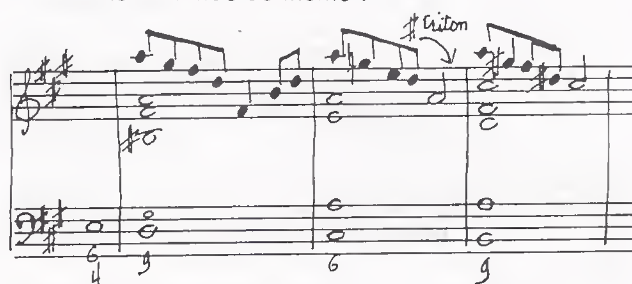
La longue et belle courbe mélodique est conçue, comme on l'a vu souvent dans les Petites Liturgies, en fonction d'une double analyse, l'une simple et tonale, l'autre relevant pour le détail des harmonies de l'emploi des **modes T.L.**

Tonalement, le schéma est simple. Une ligne continue de basse descend lentement de la dominante au II[e] degré, où un accord de 9[e] évoque modulation au ton de la dominante **mi majeur.** Mélodie à base tétratonique dont l'altération du **la** sous attirance **du si**



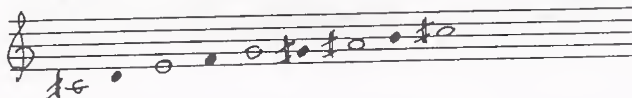
est comprise sans effort comme effet d'attraction, entraînant par analogie d'écho celle du **si** vers l'inflexion de triton chère à Messiaen.

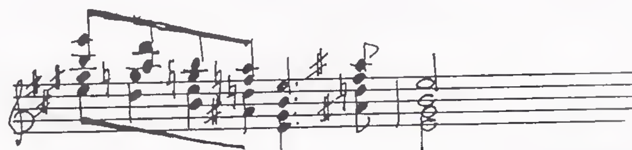
La suite continue de même :



et les notes intermédiaires sont aisément comprises comme notes de passage.

Certes, ici encore on retrouve les « chers modes T.L. » ; mais ils ont perdu leur automatisme un peu artificiel et ne sont plus devenus qu'un guide auxiliaire des notes de passage et d'altérations expressives. La première mesure, par exemple, dans l'automatisme du 2[e] mode **4 × 12, transp. 2**, qu'il emploie, eût été écrite, selon l'échelle



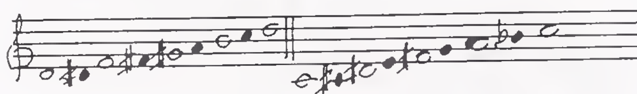


alors que Messiaen écrit, beaucoup plus harmoniquement :



et l'accord 6/4 de **la majeur** formant point d'arrivée harmonique est étranger au mode.

La période suivante (**et gardez le silence**) alterne d'une mesure à l'autre les deux autres transpositions du même 2[e] mode T.L.



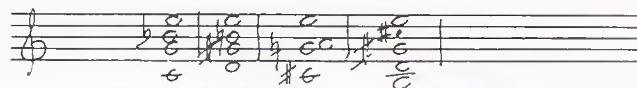
Transp. 3 Transp. 1

qui, s'appuyant sur une note commune (**la**), donnent l'impression d'un simple changement d'accord, et évitent la monotonie du même mode tenu trop longtemps.

Un crescendo, que le nombre des soprani (1 pp, puis 6 P, puis 12 mf, enfin 18 f) accentue efficacement, donne une valeur intense au p. subito de la belle modulation qui marque l'entrée de **b** (**vous êtes près**), avec son balancement extatique sur deux notes, repris deux fois en période deux incices ; rechercher ici des barèmes des modes T.L., ce qui est possible, serait inutile pédanterie, tant l'harmonie est tonalement claire. La phrase éclate ff. dans l'aigu sonore, sur le mot **lumière,** redescend assombrie sur le mot **ténèbres**, puis remonte par parallèles sur un fond d'harmonie de neuvième ; après qui, l'onde aiguë au ruban (timbre « d'espace ») fait son entrée expressive, doublant le chant supérieur pour le refrain de **a**, tandis que célesta et vibraphone en esquissent une augmentation ; le mot **lentement** prend un relief particulier dans ce mouvement qu'il vient justifier.

Pour la reprise de **b**, les métallophones se taisent, laissant l'onde seule avec les cordes, leur ajoutant un contre-chant en réponses d'approximatif mouvement contraire qui rappelle quelque peu le thème **b** de la **2[e] partie.** Ici, par le jeu des reprises, le lent balancement sur deux notes en vient à traduire « **Elles s'alignent lentement** », et la descente au grave qui marquait les « ténèbres » illustre maintenant, de la même manière, la « profondeur ».

Mené avec des montées de passage en mode T.L. à travers une suite de classiques accords de 7[e] naturelle « infiniment doux » (c'est la rubrique même)



un pont de transition aux extatiques sauts d'octave prépare le **la majeur** du refrain « **Posez-vous comme un sceau sur mon cœur** », dans son harmonisation habituelle, mais que l'extrême lenteur du mouvement (noires pour croches = 48) revêt d'une intensité nouvelle avec un rall. à la fin.

On notera la subtilité des notations rythmiques : après le rall. l'auteur note **a tempo** pour une simple tenue à point d'orgue, que suit un changement de mouvement. Et cette notation, qui dans la matérialité des décomptes métronomiques, ne correspond à rien, n'en est pas moins, psychologiquement, une réalité parfaitement sensible, tout comme le crescendo infaisable que note Liszt à la fin de sa Sonate sur un accord tenu attaqué pp et suivi d'un silence.

Après cet admirable séquence, le charme est brusquement rompu par la reprise rythmique de la psalmodie. C'est le 7[e] couplet **A 7**, reprise presque intégrale, sur le même texte, de **A 1**.

Toute la première partie sera ainsi reprise en une sorte de grand Da Capo, sans autre modification, coda à part, qu'un enrichissement des parties d'ondes, piano et métallophones. On a ainsi :

A 7 = A 1
A 8 = A 2
A 9 = A 3
A 10 = A 4
B 11 = B 5
C 12 = C 6 - abrégé et coda.

Pour le couple **A 7 = A 8**, on notera, dans la partie d'ondes, divers artifices de changements de timbre, des crescendos à épaisseur variable (pp. 170-176 etc.); au célesta, des suites un peu arbitraires d'accords de septièmes majeures présentés en arpèges alternativement montants et descendants :



Pour **A 9 - A 10** (p. 183) = **A 3 - A 4** (p. 129), contre-chant d'onde aiguë inspiré du dessin des violons, et s'achevant par un long glissando sur les 5 octaves de l'instrument.

Le couplet **B 11** (p. 198 : **B 5** p. 144) ajoute une partie de vibraphone, intensifie la percussion et enrichit au célesta la présentation rythmique de la partie





inchangée. Nouveau contre-chant d'ondes, débutant cette fois par un glissando ascendant, et se poursuivant par divers jeux de trémolo et d'explorations sonores dans l'étendue considérable de l'instrument. Le tout atteignant son maximum, avec un redoutable glissando trillé de l'onde, à l'arrivée f f f f sur « **l'Amour** ».

Le couplet intérieur **C 12** commence de manière identique à son homologue **C 6** ; mais après les deux premières incises de **b**, il abandonne le modèle, ou plutôt l'abrège considérablement, remplaçant 33 mesures par deux et abordant aussitôt après le refrain terminal, amplifié d'une période au début et qui pour la première fois depuis le début, grâce à une très belle et très simple coda de trois notes, résuodra sur la tonique, pour finir, son harmonie habituelle de sous-dominante :

Cette page est sans doute l'une des plus belles de toute la musique contemporaine.

Jacques Chailley

(L'E.M. - 1968)

HOMMAGE A OLIVIER MESSIAEN *

création du piano oculaire

par **Daniel PAQUETTE,**
Professeur émérite de Musicologie, Université Lumière Lyon II

I – HISTORIQUE

Etablir un rapport entre la sensation auditive de la musique et la sensation visuelle de la couleur est depuis l'Antiquité source de nombreuses recherches. **Aristote** dans son *de sensu* cherche des rapports numériques entre couleurs et intervalles. Un traité anglais du XVe siècle *Distinctio intercolores musicales* établit des relations entre couleurs et durée de notes.

Au XVIe siècle, **Archimboldo** aurait créé un clavecin de couleurs ?

Au XVIIe siècle Pierre **Bourdelot** met en parallèle la peinture et la musique :

"Toutes choses ensemble forment une harmonie qui a beaucoup de rapport à la musique".

À la même époque, en Allemagne le Père **Kircher** tente de réunir intervalles, notes et couleurs, ceci dans l'esprit de l'hexacorde qui gouverne alors la théorie musicale (le blanc est l'unisson, l'or du soleil, la quinte etc...). Pour Kircher, comme plus tard Rameau

"La musique n'est rien d'autre que la connaissance de l'ordonnance de toutes choses".

Ceci l'amène dans *Musurgia Universalis* à trouver que le "son n'est que le singe de la lumière".

Son contemporain le Père **Mersenne**, ami de Descartes cherche également cette relation privilégiée entre les deux sens principaux. Le noir représente la terre et donc la note la plus grave de la musique grecque (le proslambanomène) ; la mèse (la quinte) est le vert etc. Il montre aussi la relation avec la gradation :

"Il n'y a rien dans la Musique plus semblable que le son aigu".

Mersenne cherche également à comparer les genres de la musique grecque (diatonique-chromatique-enharmonique) avec les trois couleurs primaires.

C'est au XVIIIe siècle que la question de la *synesthésie* – "qui éprouve des sensations simultanées avec un autre organe" – devient une des recherches prisées des philosophes.

Le principal représentant de cette doctrine qui tourne à la métaphysique est le Père **Castel**. Ce jésuite, physicien, mathématicien et musicien est enthousiasmé par **Newton** qui observe la ressemblance entre le spectre et la gamme musicale ; par Rameau aussi avec sa théorie sur l'harmonie. Il tente de réaliser un *clavecin oculaire* de

"manière qu'un sourd puisse jouir et juger la beauté de la musique et réciproquement qu'un aveugle puisse juger par les oreilles de la beauté des couleurs".

Les prémices de sa démonstration se trouvent dans le *Mercure de France* en 1725 et il expose sa théorie complètement dans le *Journal de Trévoux* de 1735 ; mais il est impossible de donner ici la liste de ses écrits tant il explore le sujet en tous sens.

Le clavecin oculaire qu'il décrit possède un clavier d'orgue actionnant un système de miroirs (ou encore une lanterne montée de 60 verres colorés). En réalité c'est Rondet qui lui propose ce dispositif. Une première ébauche apparaît à Londres en 1757, mais l'instrument aurait été effectivement construit trois ans avant. Telemann en 1739, le décrit déjà, précisant que "la touche ouvre un coffre à couleurs ou une lanterne". Mais, est-ce une hypothèse ou la réalité vécue ?

D'ailleurs Castel ne veut pas construire son instrument ; il se dit "philosophe et non maçon". Il agrandit sa réflexion aux autres sens en concevant un *clavecin olfactif* (idée reprise par le Père Poncelet en 1755), puis il imagine la correspondance *avec les fleurs*, en enfin le *clavecin spectacle* (feux d'artifice). Dès 1726, il avait imaginé le *clavecin pour tous les sens* tandis que La Borde pense au *clavecin électrique*.

Castel met en parallèle les trois couleurs principales issues du prisme à la tonique, la tierce et la quinte, donc à

l'accord parfait. Logiquement il envisage une couleur de base (le bleu) comparable à la basse fondamentale de Rameau. Puis avec 144 tons de couleurs recensés, il forme un système de 8 octaves colorées correspondant au spectre sonore. Ce rapprochement avec Jean-Philippe Rameau déclenche l'ire de Rousseau qui, assez justement, montre que la musique est de nature temporelle, et la peinture, spatiale, donc que les sensations ne peuvent se mêler (ce qui est démenti par nos musique et art contemporains : cf. le peintre Klee ou le musicien Arma avec *Prisme sonore*).

Diderot dans sa *Lettre sur les sourds et les muets* et surtout dans les *Bijoux indiscrets* fait une allusion au clavecin oculaire.

– "Je veux aujourd'hui que ma fontange soit verte et or. Trouvez-moi le reste".
– "La plus jeune pressa les touches, et fit sortir un rayon blanc, un jaune, un cramoisi, un vert, d'une main ; et de l'autre, un bleu et un violet.
– "Ce n'est pas cela", dit la maîtresse de maison d'un ton impatient : "adoucissez-moi ces nuances". La femme de chambre obéit ; et il en résulta : blanc, orangé, bleu pâle, couleur de chair, soufre et gris".

Castel démontre ainsi que le son et la lumière sont de même nature et que les sensations ressenties sont interchangeables, mais n'en cherche pas l'application.

En 1739 d'ailleurs, Castel demande au facteur allemand Schröter de réaliser un *piano-forte oculaire*. En 1791 Karl von Eckartshauser décrit un semblable appareil et E.T.A. Hoffmann montre un personnage "habillé avec un manteau de couleur de do dièse mineur".

Mais c'est au XIXe siècle principalement que la relation son/lumière hante le plus les esprits. **Goethe** dans son *Traité des couleurs* pense toutefois que "la couleur et le son ont la même source en montagne, mais coulent dans des conditions différentes". Runge voit dans le cadre de l'octave, un registre de tons froids ou chauds. Grétry déjà avait assimilé les sons graves ou bémolisés à des couleurs "rembrunies", les sons aigus ou diésés à des couleurs vives.

Les poètes symbolistes comme **Baudelaire** (et ses *Correspondances*) ou **Rimbaud** (dont les voyelles correspondent à des couleurs) renforcent l'idée dominante de synesthésie qui participe du rêve et de l'inconscient.

Mais la figure marquante (analogue au Père Castel à cette époque) est Alexandre **Scriabine**. Passionné par les philosophies de Nietzsche et de Schopenhauer, épris de la musique de Wagner (*la gamme mystique*), (dont la complémentarité des sensations participe à son "geste" théâtral), Scriabine se forge une véritable mystique, la **synesthésie** devenant le moyen d'atteindre le plus sûrement au rituel cosmique qui met l'homme à l'unisson de l'univers. Scriabine possède *dès la naissance* la faculté d'auditions colorées comme plus tard Olivier Messiaen. Aussi dans *Prométhée* ou le *Poème du feu*, il propose un accompagnement de projections colorées suivant la "nuance" des accords. L'agencement suit le cycle des quintes : Do-rouge, sol-orange, ré-jaune, etc. Une partition d'orchestre actuellement à la Bibliothèque Nationale précise à chaque mesure l'envoi de couleurs par le "clavier à lumière" ; la projection colorée était inscrite sur une portée en deux parties. Lors de la première audition en 1911, le chef d'orchestre refusa cette partition de couleurs et ce fut en 1915 seulement qu'on employa le phénomène coloré, sans aucun succès (il est vrai que le clavier à couleurs de Rimington fonctionnait mal).

Scriabine pensait à une synesthésie totale des sens puisque dès 1903, il envisageait de mêler les gestes et les parfums aux sons et couleurs (en 1952, j'ai assisté à l'Opéra à la représentation de la "Fête des Fleurs" des *Indes Galantes* de J.-Ph. Rameau ; la salle s'emplissait de parfums, mais cet essai fut éphémère). Ceci était prévu par Scriabine avec son *orgue de parfums*.

Scriabine avait d'ailleurs avant Schöenberg bâti l'accord constitutif par quarte correspondant à des couleurs (rouge = do, fa dièse = bleu, etc.), ce qu'il appelle l'accord mystère. En 1844 **Jameson** propose un dispositif pour faire succéder des couleurs selon des temps musicaux. **Bishop** en 1881 fabrique un orgue de couleurs.

Au XXe siècle, des peintres comme **Kandinski** ou **Klee** s'attachent à la liaison synesthésique. **Debussy** utilise les procédés de l'impressionnisme pour la formation des blocs harmoniques (il rêvait d'être peintre) tandis que son ami **Whistler** donne des noms de forme musicale à ses toiles (sonate, concerto). Il y a donc une volonté de correspondance formelle entre eux.

Faut-il encore citer **Schöenberg** qui appelle ses "Cinq pièces pour orchestre" *Farben* et qui dans la *Main heureuse* a selon Messiaen

"exactement prévu les projections colorées qui doivent accompagner la représentation".

Beaucoup d'expériences ont été tentées : *Symphonie diagonale* de Viking Eggeling ou *Prélude et fugue* de Hans Richter.

Citons encore Wilfred avec son "clavilux" ou Klein (1921) traduisant la musique en motifs colorés avec leurs orgues de couleurs.

Vers 1925, un artiste, Marcel **Amiguet** avait entrepris le tissage de tapisseries par l'établissement préalable d'une loi des harmonies naturelles à laquelle se conforment dans la nature, les végétaux et les animaux. Cette

loi, l'accord parfait, basée sur des rapports 3,5,8 s'appuie sur la résonance d'une corde naturelle ; sa division pythagorienne 1/2, 1/3, 1/5 forme les résultantes (ou harmoniques).

Le premier essai fut une toile exposée au Salon d'Automne sur une *Fugue* de Bach, puis le *Poème de la Forêt* de Roussel.

Le suédois Olov Wiberg a publié en 1965 un article "Music painting" (en abcisses et en ordonnées se trouvent les sons et les couleurs qui s'interfèrent sur le dessin).

En point d'orgue, nous atteignons Olivier **Messiaen**, qui débute sa carrière avec son *cycle de chants* (1935), où il prône certaines corespondances. On ne peut – faute de place – que suivre sa pensée par quelques citations.

"Debussy est un musicien qui a compris le rapport sons-couleurs que je ressens moi-même si intensément, et il l'a compris par la contemplation de la nature". (...) "On a demandé à Debussy quelle était sa couleur préférée. Il a répondu : le violet. Or, le violet est également ma couleur préférée". (...) "Depuis ma naissance, je suis voué au violet ; c'est, paraît-il, un phénomène normal, car je suis né sous le signe du sagittaire".

Ainsi, esprit médiéval au XX[e] siècle, Messiaen mêle musique, astrologie, couleurs.

"Sans être atteint de synesthésie physiologique (comme le fut mon ami le peintre Blanc-Gatti, qui avait un dérèglement des nerfs optique et auditif, ce qui lui permettait de voir vraiment des couleurs et des formes quand il entendait de la musique), lorsque j'entends, ou lorsque je lis une partition en l'entendant intérieurement, je vois intellectuellement des couleurs correspondantes qui tournent, bougent, se mélangent, comme les sons tournent, bougent, se mélangent, et en même temps qu'eux..."

"J'essaie en effet, de traduire en musique des couleurs ; certains complexes de sons et certaines sonorités sont liés pour moi à des complexes de couleurs et je les emploie en connaissance de cause".

Et il décrit sa méthode dans *Miyajima...*

"Cette pièce est vraiment rouge et bleue, et j'y ai même ajouté d'autres couleurs : gris et or ; orangé, vert pâle et argent ; rouge, lilas et pourpre violacé – en combinant différents sons et différents timbres d'instruments".

ou dans *Les Couleurs de la Cité céleste* :

"J'ai donc essayé de traduire dans mon œuvre les couleurs citées dans l'Apocalypse, et je crois que je n'ai jamais été aussi loin dans les rapports son-couleur : certaines combinaisons de sons y répondent vraiment à certaines combinaisons de couleurs, et j'ai noté les noms de ces couleurs sur la partition pour en imposer la vision au chef d'orchestre..."

La transition vers mon piano oculaire ou le procédé inverse (chromosonographe) sera encore empruntée à Olivier Messiaen :

"En entendant les sons, je vois intellectuellement des couleurs. Je le dis au public, je le répète à la critique, je l'ai expliqué à mes élèves, mais personne ne me croit. J'ai beau mettre des couleurs dans la musique, dans mes harmonies, dans mes complexes sonores et dans mon orchestration, les auditeurs entendent, mais ils ne voient rien..."

II – CONSTRUCTION DU PIANO OCULAIRE

Très tôt j'ai été frappé par les relations subtiles entre l'ouïe et la vue, avec la sortie en France (en 1942) du film *Fantasia* de Walt Disney (séquence de la *Toccata et fugue* en ré mineur de J.S. Bach). Plus tard, les *Correspondances* qu'établissait Baudelaire m'intriguèrent :

"Les admirables accords de la couleur font souvent rêver d'harmonies et de mélodies et l'impression qu'on emporte des tableaux de Delacroix est souvent quasiment musicale".

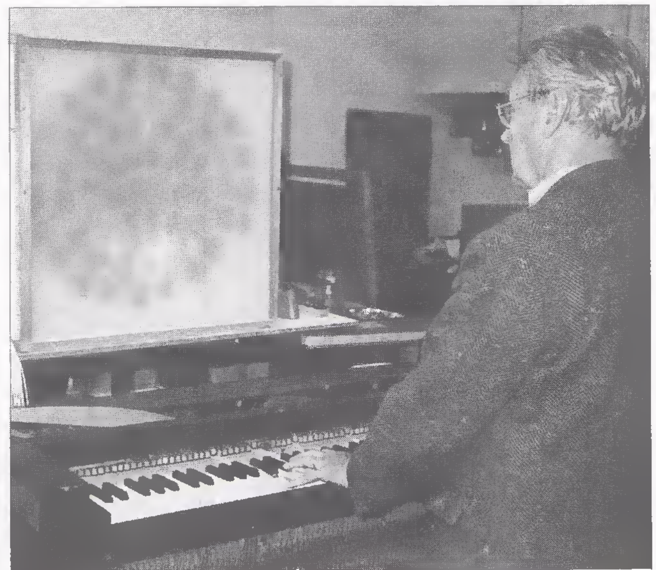
Ce furent ensuite l'approche de "l'impressionnisme" musical de Debussy, la rencontre de Paul Arma, plasticien de la musique avec ses *musigraphies* et ses *rythmes colorés*, les écrits d'Olivier Messiaen. Mais avant tout un rapport du Centre d'Information de la Couleur m'amena à concevoir, vers 1986 un appareil de *sonochromovidéo*, que par référence et déférence au Père Castel, je nomme le *piano oculaire.*

Mon collègue, l'excellent facteur de piano Louis Boffard, de Tarare, a accepté la réalisation de ce concept. Sur mon petit piano Klein (de transport facile), il a mis au point le circuit électro-magnétique et électrique nécessaire à l'expérience. Nous avons pensé que 5 octaves du piano (Do 1 à Do 5) suffiraient au "rendu" lumineux de la musique occidentale du XVI[e] au XX[e] siècle (mais le jazz, les musiques extra-européennes peuvent trouver place dans l'expérimentation).

Mécanisme :

Chaque touche est équipée à l'intérieur du piano, d'un contact la reliant à une ampoule colorée pré-déterminée.

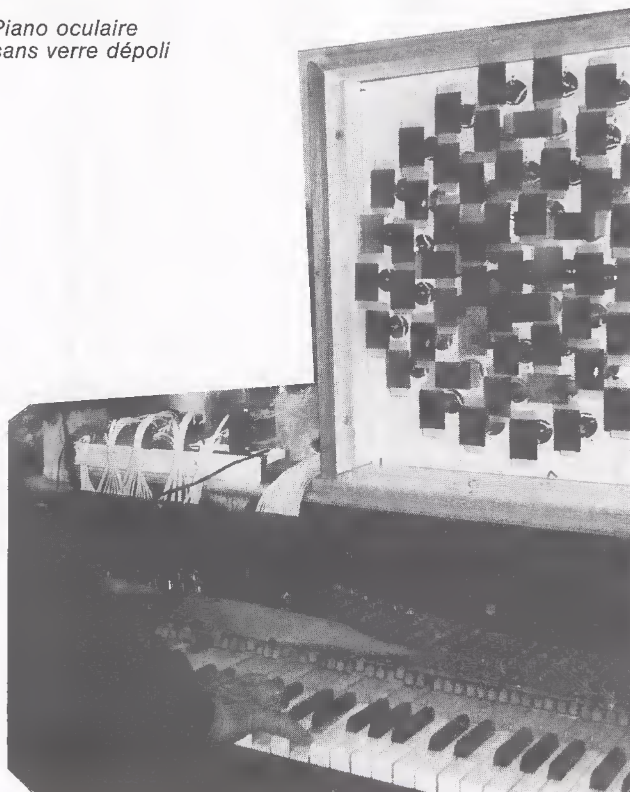
Ces ampoules sont fixées, selon une spirale, sur une plaque de bois de 60 x 60 cm formant cadre, les plus sombres au centre pour "éclater" avec les plus brillantes au pourtour (la spirale est en effet symbole d'infini et de cosmogonie). Comme une octave contient 7 sons diatoniques et 5 chromatiques, ce sont donc 61 ampoules avec le do final qui peuvent briller successivement ou par groupes. Quant au choix des couleurs, il n'est pas arbitraire mais *scientifiquement* observé. En effet, l'Association française de Colorimétrie a publié il y a une quinzaine d'années un tableau mettant en concordance les vibrations du diapason et les longueurs d'onde des couleurs du spectre solaire. Depuis Pythagore, les premières sont ordonnées selon une progression mathématique allant de 16 à 72 000 vibrations/seconde. Les deuxièmes ne sont pas aussi précises ; les proportions furent établies seulement en 1814 par les travaux de Fraunhofer découvrant dans le spectre solaire de fines raies sombres qui lui servirent de repères pour mesurer les indices de réfraction. On atteint des chiffres fantastiques : 400 à 720 nanomètres/seconde (le nano étant l'unité divisée par *un milliard*).



Piano oculaire avec verre dépoli

Comme le *la* vibre à 440 vibrations (il est maintenant à 445) – d'où par règle de 3 – on obtient les autres notes ; ainsi le *ré* à 297, *si* 495. On peut réduire les chiffres des sons et des couleurs à un dénominateur commun. On aboutit après réduction, à mettre en parallèle des sons d'une fréquence donnée à une couleur en "vibrations" proche. Ainsi, les "colorimètres" provoquent la formation d'une gamme sonore et lumineuse partant de *sol* (396 vib./sec.) à égalité avec le violet (405 vib./sec.) pour atteindre par les couleurs du prisme un *fa* (704)/rouge (700) (cf. tableau I). Naturellement, les demi-tons de la gamme s'associent à des couleurs intermédiaires selon un choix plus arbitraire car, pour le *sol* dièse, on a le choix entre mauve ou jacinthe, le *do* dièse vert pâle ou kaki.

Piano oculaire sans verre dépoli



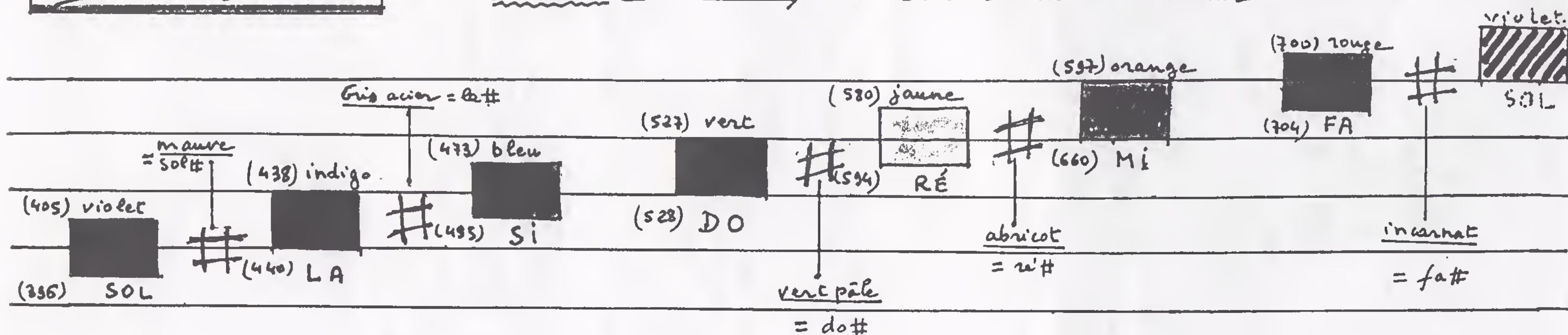
Pour ressentir l'impression de grave ou d'aigu, Louis Boffard a eu l'idée – plutôt que de superposer de 1 à 5 plaques colorées pour ressentir la tessiture – de jouer sur l'intensité de chaque lampe, la moindre intensité donnant une lumière atténuée, donc impression de grave ; la brillance s'observant à mesure que croît la luminosité (6-9-12-15-18 volts).

Comme les musiques baroque, classique, contemporaine sont plutôt linéaires (contrapuntique, dodécaphonique), la musique romantique et moderne plus harmonique (groupement par familles d'instruments au XIXe, flou "impressionniste" au XXe etc.), dans le premier cas le réseau de lampes sera visionné "en direct", dans le deuxième cas un verre dépoli s'ajuste devant le cadre et donne des effets de halo.

Le cadre étant relié aux contacts du piano par câbles électriques, il peut être placé à n'importe quel endroit de la pièce pour *voir la musique* ou *écouter les couleurs* (avec possibilité de filmer).

Piano oculaire

Tableau I : ⟶ le son donne la couleur



(vib./sec) | couleurs intermédiaires choisies pour les notes chromatiques

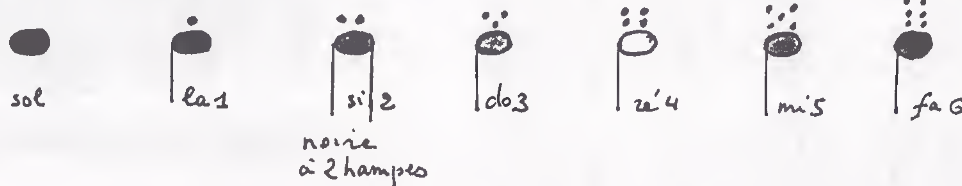
Tableau II : ⟶ la couleur, le signe donnent le son.

(Chromosonographe)

- Signes de durée actuelle



- Nouveaux signes évidés pour la coloration (gamme sonore et prismatique)
Le point correspond à l'octave.



Conception : Daniel Paquette

Principe : 4 cellules photo-électriques balaient :
- les couleurs - les durées (hampes) - la tessiture (points) la hauteur (portée)

Le chromosonographe :

L'opération inverse existe, quoique encore théorique : si le piano oculaire traduit le son en couleur, on peut imaginer un chromosonographe passant de la couleur au son à l'aide de *cellules photo-électriques* balayant la partition adaptée à la transcription des paramètres suivants : hauteur (couleurs), durée (comme les notes sont évidées pour être colorées, la noire porte deux hampes), tessiture (donnée par des points au-dessus). L'opération pratique de transcription est naturellement plus compliquée mais expérimentalement possible. Un certain nombre d'appareils électro-magnétiques usent d'ailleurs de cellules photo-électriques, la construction du chromosonographe est ainsi réalisable (tableau II).

Avantages du piano oculaire :

La critique immédiate est d'assurer que les acousticiens, les informaticiens ont l'habitude de suivre des tracés lumineux sur les écrans, avec musique correspondante (cf. interludes de *Fantasia*). On peut dire que les bals et autres "discothèques" s'emplissent de jets colorés conjointement à la musique (d'enfer). À cet arbitraire, je tente d'apporter une concordance scientifique espérant répondre à l'attente d'Olivier Messiaen :

"Il faudrait évidemment pouvoir prouver scientifiquement ce rapport mais je n'en suis pas capable".

Ma démarche part avant tout du principe (cher à Jean-Philippe Rameau) de la résonance du corps sonore qui est résonance universelle. Toute vie, tout mouvement, toute chose même (avec le mouvement des atomes) reposent sur le phénomène vibratoire, suivant en cela Pythagore et Descartes. Notre cœur n'est-il pas animé d'une vibration constante ! Le son et la couleur, non seulement sont issues d'oscillations périodiques, mais obéissent aux mêmes lois de réflexion, réfraction, progression mathématique et même retour régulier de l'octave ou de la couleur prismée (le rouge revient au violet par l'incarnat et le pourpre).

Il n'est donc pas étonnant que l'ouïe et la vue soient les sens qui s'associent le plus étroitement et créent souvent la synesthésie (cf. supra).

Il me semble que le pianiste (ou le simple audio-spectateur) voyant la traduction colorée de la musique devrait ressentir une double série de sensations, provoquées par cette similitude vibratoire. On sait l'effet mécanique des sons qui parviennent à déformer les haut-parleurs. On connaît certaines expériences comme celle de Michel Magne, compositeur de musique de film, mais aussi d'une symphonie "inaudible" parce qu'utilisant infra et ultra-sons. De même quand on connaît la puissance des ultra-violets, il est indéniable – quoique non mesurable – que l'organisme est "impressionné" par la couleur ; des médecins, des dentistes utilisent à présent les indications de la chromonothérapie où l'orange stimule la respiration, où les rhumes sont arrêtés par des irradiations de violet. On voit que si on conjugue les arts sonores et picturaux, l'impression psychologique voire physiologique doit être amplifiée.

Autre avantage : créer un "portrait" lumineux, une "signature" *colorée* d'un compositeur. De grandes surprises nous attendent dans les antinomies ou les rapprochements stylistiques !

Là s'affirme la possibilité de cette étude avec un camescope S-VHS ou Hi-Fi 2. Dans les prochains mois nous enregistrerons en vidéo des compositeurs différents, ce qui sans doute sera bénéfique à leur compréhension par le message lumineux qu'ils nous laissent.

Le piano oculaire est donc pour l'heure expérimental. Certains problèmes demeurent, comme celui de la dynamique du son (résolus avec palpeurs plus complexes donnant un scintillement variable traduisant l'intensité sonore ?).

Le piano oculaire permet ainsi en filmant tant le jeu du pianiste que le tableau d'ampoules colorées d'obtenir la correspondance *exacte* entre fréquences sonores et colorées. En somme, la musique obtient rigoureusement sa réplique visuelle, une authentique "symphonie" lumineuse se dégage. D'où une source de découvertes et d'assimilation d'impressions nouvelles, le mariage de la vue et de l'ouïe dans un contexte rigoureusement scientifique.

D'ores et déjà, rendant hommage à Louis Boffard pour son opiniâtreté dans l'innovation et son talent de musicien, peut-être aurons-nous répondu au vœu de Delacroix :

"Les couleurs sont la musique des yeux et se combinent comme des notes".

Daniel Paquette
Professeur émérite à l'Université Lumière/Lyon II
Licencié d'Histoire de l'Art et d'Archéologie. (1961)

---

* **P.S. :** Cet article a été remis à Madame Musson le jeudi 5 avril dernier en visite au stand de l'Education Musicale à *Musicora*. Mon intention était, après publication, de l'envoyer à Olivier Messiaen dont je sais combien il aurait été heureux de constater qu'une ébauche de réalisation de la synesthésie existait. Le 28 avril, le Maître nous a quitté ; je dédie à sa mémoire les travaux de Louis Boffard et moi-même sur le *clavier oculaire.*

BIBLIOGRAPHIE

BERESNIAK (Daniel), *A.B.C. des couleurs*, Paris, France-Loisirs, 1987.

CHOUILLET (Anne-Marie), "Le clavecin oculaire du Père Castel" in *Dix-huitième siècle*, P.U.F., Paris, 1976.

COTTE (Roger J.V.), *Musique et symbolisme*, St-Jean-de-Braye, Editions Dangles, 1988.

DIDEROT (Denis), *Les Bijoux indiscrets*, Paris, Librairie Générale et Française, 1972.

GUILLOT (Pierre), *Les Jésuites et la musique*, Liège, Mardaga, 1991.

KELKEL (Manfred), *Musique des mondes*, Paris, Vrin, 1988.

MESSIAEN (Olivier), *Musique et couleur*, Paris, Belfond, 1986.

PAQUETTE (Daniel), *Debussy, le symbolisme et l'impressionnisme*, Paris, Le Guide du Concert, 1952.

"Le rythme, la ligne, la couleur", *Catalogue de l'Exposition Paul Arma*, Paris, Centre Georges Pompidou, décembre 1985.

Paul Arma, plasticien de la musique, L'Education Musicale, Paris, mai 1987.

Télévision : Concept du piano oculaire, émission "Grands yeux, grandes oreilles", FR3 Bourgogne Franche-Comté, 28 février 1992.

PETIOT (André), *Sons et couleurs*, Paris, *Journal de la Confédération musicale de France*, mai, juin, juillet 1965.

REVUE *l'Art et les artistes,* Paris, n° 58, juin 1925.

ROY-GERBOUD (Françoise), *Une curiosité musicale au siècle des Lumières,* mémoire de DEA, Université Lumière/Lyon II, 1988.

Sur la *Chromonothérapie :*

Dr AGRAPART (C.) : *Guide thérapeutique des couleurs*, Paris, éd. Dangles, s.d.

La chromonothérapie et ses applications, ibid.

** Pour des raisons matérielles, la démonstration du piano oculaire, renforcée par cette communication ne put avoir lieu lors du Colloque des "Etats de la création" le 24 janvier 1992, dans le cadre de l'Université Lumière/Lyon II.*

bibliographie

• Paule du BOUCHET. **Magnificat, Jean-Sébastien Bach, le Cantor.** Collection Découvertes Gallimard, Musique.

Respectant – c'est bien le moins – le parti-pris de la collection dont elle est responsable, Paule du Bouchet s'est tout d'abord intéressée à l'homme Jean-Sébastien Bach, aux sources luthériennes de sa pensée, à l'itinéraire d'une vie moins dépourvue de soubresauts qu'il n'est généralement rapporté.

"Si quelqu'un doit tout à Bach, c'est bien Dieu", professait malicieusement Cioran. L'incomparable pouvoir de médiation du compositeur de la *Messe en si* et du *Magnificat* est naturellement évoqué.

Dans les "Témoignages et documents" – qui constituent plus d'un tiers de l'ouvrage – nous trouvons, établie par J.S. Bach lui-même, une généalogie musicale de sa famille, ainsi que la plus grande partie de ses (rares) écrits à nous être parvenus. Parmi les autres textes empruntés aux meilleurs auteurs (Kirkpatrick, Gould, Zwang, Cantagrel, Chailley, Harnoncourt, etc.), citons les études consacrées au *Clavier bien tempéré*, à J.S. Bach pédagogue, à son intérêt pour la gématrique (symbolique des nombres, inspirée de la cabale), à "Bach après Bach"...

Toujours aussi remarquables sont la maquette et les illustrations de cette très belle petite collection.

• Michel POIZAT. **La Voix du diable**, la jouissance lyrique sacrée. Editions Métailié (5, rue de Savoie, 75006 Paris). 249 pages, 120 F.

L'art du chant a toujours fait naître la plus abondante littérature. Rares sont pourtant les auteurs qui se seront intéressés à la voix comme objet de jouissance. Dans un travail antérieur intitulé *L'Opéra ou le cri de l'ange*, essai sur la jouissance de l'amateur d'opéra, le psychanalyste Michel Poizat s'était déjà employé à dégager les liens qui unissent la voix non pas tant à la sexualité biologique qu'à la "sexuation" – marquage symbolique dans le champ de la communication. Il récidive aujourd'hui en mettant l'accent, cette fois, sur l'universelle tension dialectique entre désir du *jouir de la voix* (ou de l'instrument qui n'est jamais – selon lui – qu'extension de la voix) et crainte panique de s'y trop abandonner.

La vraie question étant : "Qu'est-ce qui *pousse* donc l'homme en quête d'une jouissance apparemment si anodine à reculer devant elle ?". Interrogation à laquelle l'auteur tente de répondre à la lumière des conditions qui ont pu, historiquement, fonder ou ne pas fonder la légitimité de la musique pour Platon et les rituels judéo-islamo-chrétiens. Michel Poizat s'interroge, en particulier, sur l'étonnante diversité des réponses faites à la question de savoir s'il faut ou non chanter. Et ce, depuis l'enthousiaste "oui !" ambrosien jusqu'au "jamais de la vie !" des Pères de l'Eglise, des docteurs de la Loi islamique et des puritains de tous ordres...

Problématique remarquablement illustrée, in fine, par l'exégèse de deux œuvres lyriques de Mozart, *Don Giovanni* et surtout *La Flûte enchantée*, "opéra véritablement analytique" – parcours pacifiant qui, du lieu de la jouissance mortifère, conduit au lieu du désir reconnu et assumé.

• Marie-France CASTAREDE. **Le miroir sonore**, essai sur le Chœur. Préface de C.M. Giulini. Collection Psychanalyse. Editions C.L.É. (16, rue Duquesne, 69006 Lyon). 188 pages, 140 francs.

La psychanalyste Marie-France Castarède est membre, depuis une douzaine d'années, du chœur de l'Orchestre de Paris. Elle avait déjà publié, en 1987, une étude sur *La voix et ses sortilèges* (Les Belles Lettres), dont nous avions rendu compte en son temps. Le présent ouvrage a été inspiré par l'expérience humaine et artistique que constitue l'appartenance au célèbre chœur d'amateurs – expérience que l'auteur tente ici de transformer en conscience.

Aux trois grandes illusions – religieuse, idéologique et artistique – décrites par Freud, Marie-France Castarède adjoint l'illusion groupale ou fusionnelle (rêve du paradis perdu : le groupe comme lieu fabuleux où tous les désirs peuvent être satisfaits), illusion nécessaire à l'émergence et à la survie de l'égrégore, singulièrement au sein d'un groupe d'amateurs. Le chœur ne devient-il pas ainsi métaphore d'une immense conversation affective, "modèle réduit de la société idéale", selon Michel Serres. Illusion u-topique et u-chronique...

La psychanalyste s'interroge également sur la nature profonde de la relation du chef de chœur – instance davantage maternelle que paternelle – avec le groupe (en état de forte dépendance affective). Sont de même inclus, dans cet essai, un panorama du chant choral de l'Antiquité à nos jours, un historique du chœur de l'Orchestre de Paris, ainsi qu'une notice biographique et une interview d'Arthur Oldham, son chef permanent.

"Le chœur, institution millénaire, est la victoire de l'harmonie sur la discorde, de la solidarité sur l'égoïsme, de l'union sur la solitude : aussi représente-t-il aujourd'hui un lieu où l'âme n'est pas désarmée mais forte et joyeuse", conclut Marie-France Castarède.

• **Rock : de l'histoire au mythe**, ouvrage collectif dirigé par Patrick MIGNON et Antoine HENNION. Collection Vibrations, éditions Anthropos (diffusion : Economica, 49, rue Héricart, 75015 Paris). 283 pages, 98 F.

Eternellement en quête d'un maître sur lequel régner, professionnels du spectacle et des médias ont toujours tenté de s'annexer le rock. Même tentation d'appropriation chez les sociologues... Et ce, malgré l'indignité culturelle dont furent frappés – jusqu'à ce qu'enfin Jack Lang vînt... – et le rock et son avatar le rap.

La collection *Vibrations*, dont le propos annoncé est de mettre en lumière les liens qui unissent musiques, médias et sociétés, ne pouvait faire plus longtemps l'économie de la présente étude – d'autant moins que le directeur de la collection, Antoine Hennion, avait déjà publié *Une sociologie des variétés* (Métailié, 1981).

Quatre parties composent l'ouvrage :

L'histoire et le mythe : conditions réglementaires, technologiques, industrielles, sociales et idéologiques qui permirent, en 1955, l'émergence du "rockabilly" ; ensemble de mythes produits par le rock, parmi lesquels se détachent ceux du Noir (le Blanc à corps perdu), de la Femme (le corps absent du fantasme), du Sudiste (l'intolérance de l'autre).

L'artiste, le concert, le public... : "Rock passion" / "Rock d'agrément" ; étonnante description de la configuration du "bon concert rock" et des "mouvements des corps" pendant son déroulement ; sauvagerie "manifeste" du rock, mais sauvagerie symbolique, rituélique, cathartique ("à la mie de pain" ?) ; savoureux parallèle entre "prise" des publics de la scène rock et du concert classique ; le rock, comme métaphore de la foi religieuse ; rock et séduction, point de vue d'un musicologue.

Lieux et milieux : problèmes d'identité des rockers nantais et québécois ; critères de pertinence rock ; le rock vu du jazz.

La politique, les politiques, la culture... : modifications récentes du statut du rock (prise en compte par l'Etat et les collectivités territoriales, nouvelles politiques culturelles) ; une nouvelle cible : les jeunes adultes ; la "pêche aux talents".

Bibliographie quasiment exhaustive (ouvrages en français et en anglais).

Une fois n'est pas coutume chez les spécialistes du rock, point ici de discours nombriliste ! Remarquable publication.

Francis COUSTÉ

• Jean-Louis HARTER, Marie-Claude MEUNIER, Irène PRINIOTAKIS, Nicole TACAILLE. **Quelles musiques à l'Ecole ? ou Concerto pour un instituteur et des enfants.** Armand Colin, éditeur. 17 x 23, 120 pages.

Un livre de base qui pose le problème de l'éducation musicale à l'école maternelle et élémentaire. Un guide qui oblige l'enseignant à réfléchir sur le monde sonore. Qui lui donne surtout certaines clés pour mieux maîtriser un savoir « faire » un savoir « être ». Apprendre aux enfants à écouter, à reconnaître, à coder, à transformer et à créer de façon ludique. Leur permettre ainsi d'accéder progressivement au patrimoine musical et culturel sans pour cela briser leur imaginaire. Tel est le but de cet ouvrage. De nombreux documents, croquis, photos, codages enfantins et machines sonores agrémentent le discours. Une annexe substantielle (bibliographie, discographie et adresses utiles par régions) permet au lecteur de poursuivre son cheminement personnel à travers ce vaste programme.

Bernard KORTAS

• Jacqueline ROBINSON. **Introduction au langage musical.** Livre + cassette-guide pour accompagner l'ouvrage. Editions Chiron, 40 rue de Seine, 75006 Paris. 17 x 24, 102 pages.

L'ouvrage de Jacqueline Robinson est avant tout un guide pratique qui permet au lecteur d'accéder aux éléments de base d'une culture musicale. Il est destiné aux danseurs et à tous ceux qui souhaitent associer écoute active et vécu corporel.

Des informations théoriques, historiques et esthétiques sur le rythme, la mélodie, le système tonal, la polyphonie, les formes musicales, alternent avec des propositions de travaux pratiques. La cassette d'une durée de 90 minutes concrétise les arguments développés dans ce livre. Des reproductions de gravures sur bois, d'extraits de partitions agrémentent un discours clair, limpide à travers lequel on ressent une volonté de lier savoir et sensation.

• Nathan MILSTEIN et Solomon VOLKOV. **De la Russie à l'Occident.**

Mémoires musicaux et autres souvenirs de Nathan Milstein. Editions Buchet-Chastel, 18 rue de Condé, 75006 Paris. 248 pages. Cahier de 37 photographies. 168 FF.

Nathan Milstein compte parmi les plus grands virtuoses du violon de notre temps. Comme beaucoup d'hommes célèbres, il nous laisse des mémoires qui retracent les grandes lignes d'une carrière exceptionnelle.

Son activité de concertiste international l'a naturellement conduit à rencontrer des personnages prestigieux

dans les milieux artistiques mondains et même politiques. Maintes anecdotes nous révèlent, dans un style très vivant, des aspects insoupçonnés de certaines célébrités. Parmi celles-ci, citons Ysaÿe, Kreisler, Heifetz, Oistrakh, Rachmaninov, Stravinsky, Glazounov, Toscanini, Furtwängler, Karajan, etc., sans oublier ses deux grands amis, le pianiste V. Horowitz et le chorégraphe G. Balanchine.

Les jugements très personnels portés par N. Milstein sur la musique ou sur les interprétations étonnent souvent par leur justesse et leur pertinence. Bien qu'il soit considéré par certains comme un "enfant de la Révolution soviétique" et qu'il ait été autorisé, en 1925, à se rendre à l'étranger dans un but de "propagande culturelle", N. Milstein n'est jamais revenu en Russie. Il fait partie de ces exilés qui apprécient les démocraties occidentales...

• Edward NEILL. **Nicolo Paganini.** Editions Fayard. 480 pages, 10 photographies. 195 FF.

Avec cet ouvrage, nous disposons d'une vue d'ensemble sur la biographie et l'œuvre de Paganini. Les nombreux commentaires reposent sur des documents crédibles, tels que correspondance, programmes de concerts, extraits d'articles de presse, etc.

Edward Neill révèle les différentes facettes du talent de N. Paganini. Si on le connaît surtout comme virtuose du violon (et souvent de façon caricaturale), on ignore souvent qu'il a été compositeur et interprète de musique de chambre : sonates, trios, quatuors.

Au fil de la lecture nous découvrons un improvisateur, un chef d'orchestre certes occasionnel, un habile homme d'affaires et une "super-star". Il est intéressant de voir comment le style paganinien s'insère dans le courant de la pensée romantique. Nos jeunes virtuoses du violon pourraient tirer profit de cette réflexion pour leurs interprétations. Livre conseillé à un large public, ainsi qu'aux bibliothèques et centres de documentation.

• Sylvette MILLIOT. **L'école française du violoncelle. Entretiens avec André Navarra**. Société de Musicologie de Languedoc, Béziers, 1991. Nombreuses illustrations, photographies et documents divers. 125 pages.

Sylvette Milliot, chercheur au CNRS mais également violoncelliste pratiquante, nous présente, sous la forme d'entretiens, une étude approfondie de la carrière d'André Navarra. Avec spontanéité et rigueur, elle nous fait découvrir chronologiquement le musicien d'orchestre, le musicien de chambre, le soliste, le pédagogue, l'homme enfin avec sa philosophie de l'existence.

Parmi les temps forts, on retiendra la participation du violoncelliste à la création d'œuvres nouvelles, racontée avec de nombreux détails. Une mention spéciale pour la "technique du bras droit", longtemps escamotée dans la pédagogie des instruments à cordes. Les secrets se dévoilent peu à peu...

On ne saurait trop conseiller la lecture de cet ouvrage aux futurs interprètes. Il intéressera, en outre, ceux qui placent André Navarra dans le peloton de tête de l'école française du violoncelle de ces quarante dernières années.

Michel SALAUN

• Gilbert ROSE : **Metz et la Musique au XVIIIe siècle.** Editions Serpenoise à Metz. 266 pages.

Elève de Jacques Chailley dont il hérita du goût passionné pour les musiques anciennes ; créateur à Metz, dès les années 60, d'un ensemble spécialisé dans la musique baroque, Gilbert Rose nous convie à partager son amour profond pour ces musiques comme pour la ville de Metz. On pourra penser que son ouvrage concernera surtout les mélomanes lorrains. Mais la profusion de la documentation et l'importance de la recherche, confèrent à son livre un caractère bien plus large et essentiel, faisant rejaillir, sous une plume alerte et vivante, l'esprit et le goût de toute une époque. Des noms prestigieux et des partitions retrouvées (entre autres une édition messine d'*Atys* de Lully, ou des variations sur *Dodo l'Enfant do* de Bodin de Boismortier), ainsi qu'une abondante liste biographique de plusieurs centaines de noms et des illustrations inédites du plus grand intérêt, complètent excellemment ce passionnant travail musicologique.

Jean-Marie THIL

le pédagogisme à l'américaine

par **Elisabeth ALTSCHULL**

C'est en raison d'une importante expérience personnelle du système scolaire américain (la moitié de ma famille américaine travaille dans l'éducation), que je désire avertir les enseignants français des dangers d'une "américanisation" du système éducatif français. Alors que tant de professionnels américains tentent de réformer le système américain, le plus souvent par un retour aux exemples solides européens, on voit apparaître actuellement au ministère un engouement pour le "pédagogisme". Le "pédagogisme" n'est pas la pédagogie, c'est une dérive. C'est un peu au métier d'enseignant ce que la sexologie est à l'amour, d'une déprimante inutilité et d'une vulgarité qui gâche tout. Il règne en maître au pays de la sociologie quantitative, du "behaviorism", du consumérisme et peut-être aussi tout simplement du manque de savoir-vivre. Mais il règne aussi au pays du rêve égalitariste, de la conviction démocratique et du désir de créer des individus nouveaux dans un monde nouveau. Ce n'est donc ni par hasard, ni pour des raisons entièrement négatives que le ministère socialiste s'en empare. Mais c'est un échec, et c'est le portrait d'un échec que j'aimerais tracer à gros traits.

Le pédagogisme est maître aux Etats-Unis

Pour enseigner dans le système public américain, il faut être diplômé de "Science de l'Education". On *ne peut pas* y enseigner si on est diplômé d'une matière, autrement dit un diplômé de Français (4 ans de 9 heures hebdomadaires de langue et de littérature françaises) *ne peut pas* enseigner le Français, mais un diplômé de "Education Science" le peut, avec trois semestres de 6 heures hebdomadaires de langue française niveau débutant (exemple pris au Maryland, mais avec des variations régionales c'est toujours le même principe). Le diplômé d'une matière peut, avec difficulté, trouver un emploi dans les bons établissements privés pour être payé moins que dans le public.

Ces cours de "Education Science" sont un véritable défi au bon sens lorsqu'ils ne sont pas une insaisissable bouillie intellectuelle. Quelques exemples. Sachez qu'un "pré-adolescent" se concentre mieux ensuite si, pendant deux minutes en début de cours, vous le faites se concentrer sur un point jaune au milieu d'une feuille (blanche). Le temps gagné ensuite est fabuleux paraît-il. Je ne sais pas ce qu'il advient du temps perdu avec le fauteur de trouble qui ne veut pas se concentrer sur un point jaune etc... Tel cours remettait en cause le fait d'obliger les élèves à lever la main pour intervenir en cours ; après plusieurs semaines consacrées à démontrer l'injustice de ce système en soulignant notamment que sous sa férule un seul élève parlait à la fois, l'alternative proposée était le travail en petits groupes de trois à quatre élèves, ce qui permettait à tous de réfléchir car ils pouvaient ainsi se parler (la conviction semblait être que les élèves sont incapables de réfléchir la bouche fermée). Un grand favori c'est le "Class Control". Soit dit en passant, l'indiscipline et le laisser-aller dans les classes sont phénoménaux, inimaginables pour un professeur français ; par exemple un élève se levant pendant le cours pour aller se peigner dans le reflet d'une vitre sous le nez du diplômé "d'éducation". Sachez que vous "contrôlez mieux" une classe en "avant-centre" plutôt que complètement à l'avant et qu'il faut se déplacer à l'arrière de temps à autre, mais lors déambulez avec confiance "comme si vous aviez un livre posé sur la tête". Il y a des cours à vocation théorique comme cet extrait, traduit mot à mot parce que je ne sais pas le traduire autrement, d'un cours intitulé : "Exemples de Science Comportementaliste ("behavioral") Appliquée : le Transfert Technologique".

"...Il faut s'éloigner des modèles déficitaires et pathologiques vers ceux de la force, les modèles préventifs et écologiques, c'est-à-dire le développement des modèles de recherche qui unifient le sens des phénomènes comportementaux ("behavioral") plutôt que des modèles qui se réfèrent à ("rely on") des différences phénotypiques ("phenotypic").

Le caractère a-grammatical de ce texte écrit par un professeur de pédagogie d'une université américaine, est dans le texte d'origine. L'exemple n'est absolument pas extrême. Je l'ai choisi parce que son auteur est noir et qu'il jouit d'une certaine audience parmi les éducateurs noirs ; quelque part derrière ce fatras de termes à résonance scientifique, se cache l'unique message de l'auteur : "n'humiliez pas les enfants noirs". Pourquoi ne pas le dire tout simplement et clairement ? D'abord parce que la simplicité et la clarté sont l'apanage du fort et du bien instruit. Surtout parce que le pédagogisme est toujours un enrobage, un discours flou qui permet au faux-semblant "scientifique" de se substituer à une pensée sociale claire et incisive. En cela il est plus qu'inutile, il est dangereux.

Eviter l'humiliation

A la fin des années soixante, face à l'échec scolaire proportionnellement plus répandu parmi les minorités (notamment les Noirs), naquit un mouvement critique de l'école qui "montre du doigt" les inégalités. L'inspiration de ce courant était libérale et égalitariste, suivant le mouvement des "Civil Rights". On s'est d'abord attaqué au "track system", c'est-à-dire aux classes par niveaux, au mérite. Supprimé. Ensuite on s'est attaqué au contenu même de l'enseignement dans une spirale sans cesse descendante. La démarche de l'enseignant se transformait, il fallait à tout prix éviter l'humiliation traumatisante de l'échec.

Dès lors on modifiait continuellement le contenu pour permettre la "réussite" de l'enfant. Si Thomas Hardy est trop difficile pour des dix-huit ans (et incontestablement "loin de leurs préoccupations quotidiennes"), il ne faut surtout pas leur en imposer la lecture (et donc la découverte). On aboutit à enlever l'obstacle chaque fois que l'élève le rencontrait, plutôt que de l'aider à le franchir. Mais qu'est-ce donc que la réussite sinon un obstacle surmonté ? On en est même arrivé à dire que "l'anglais noir" en valait bien un autre et, dès lors, corriger le "ain't" par "I'm not, you aren't, he isn't" etc, était presque critiquable. Enseigner Shakespeare dans ce contexte devenait surréel. L'acquisition d'éléments de culture était perpétuellement remise à un "plus tard" indéterminé. En attendant tout devait être rattaché au quotidien, le fait que ce quotidien pouvait être d'une pauvreté absolue ne devait poser aucun problème. J'ai vu ainsi un professeur d'économie consacrer quatre heures de cours à faire "réfléchir" les élèves sur la machine à distribuer du Coca-Cola dans le hall de l'établissement. Outre que le contenu de cette réflexion pouvait à mon avis être aisément résumé en cinq minutes, du fait même que tous les élèves s'étaient déjà fait le raisonnement (je pourrais acheter plus de Coca si ça coutait moins cher) tout l'intérêt de l'exemple était de pouvoir faire comprendre rapidement autre chose. Or c'est cet autre chose, c'est-à-dire le passage à l'abstraction, à son application à l'économie du pays qui fut résumé en cinq minutes. Lorsque je fis part de cette remarque, on me répondit qu'il ne fallait pas trop d'abstraction et de généralités pour ces seize ans. Pourtant au pays de la réussite par excellence, le miracle attendu du professeur est inversement proportionnel à l'effort demandé aux élèves ; ainsi une collègue se plaignait que les parents semblaient déçus du niveau en langue de leurs enfants qui suivaient pourtant un quart d'heure (sic) de Français par jour.

Avec des notions de philosophie assez élémentaires, la critique du pédagogisme en tant que fausse science paraît aisée ; pourtant ses critiques semblent minoritaires. Le pédagogisme crée des catégories : "cognitif", "intuitif", "déductif" et d'autres "ifs" dans lesquelles on peut mettre les enfants pour "bien s'y prendre" avec eux. Outre que cette intellectualisation n'apporte rien à *l'exercice* du métier, il repose sur de nombreux postulats regrettables. Le postulat égalitariste assurément puisque chaque élève est envisagé comme une sorte de matière première absolument égale aux autres. L'enfant n'est plus un sujet social, mais un animal aux réactions mécaniques et instinctives. L'apprentissage est présenté comme un processus indépendant du contenu de ce qui est à apprendre, l'intelligence des enfants étant réduite à une sorte de tube digestif aux réactions prévisibles et susceptibles d'être "soignées". L'apprentissage est présenté comme un phénomène instantané et individuel, ce qui est a-historique. Dire qu'il faut des générations pour accéder à un niveau de connaissance et de savoir, et que les évolutions sont progressives, que les inégalités sont sociales et qu'elles ne se résorbent que lentement, semble difficilement acceptable au pays où l'histoire s'est arrêtée après la rupture avec le vieux monde. Bref un individualisme qui nie l'individualité absolue de chaque enfant, un égalitarisme qui nie son inextricable insertion, son irréductible appartenance à une collectivité sociale. Sur cette base mythique individualiste et égalitariste s'érige en fait le chaos d'une vaste démission sociale. En devenant des techniciens de l'éducation on évite l'éreintante question de sa mission sociale, en disant qu'on donne des "méthodes" pour apprendre, on évite le choix difficile du contenu social, politique, voire humain de ce qu'on enseigne.

Au fur et à mesure que la qualité de l'enseignement public baissait, l'enseignement privé a connu une croissance extraordinaire parmi les parents de la classe moyenne soucieuse de maintenir un certain niveau d'études pour leurs enfants. Pourtant, même dans ce secteur, même dans les "bonnes écoles", le pédagogisme a sévi.

La mode des enfants gâtés...

...est souvent liée à la société de consommation parce que les enfants gâtés des années cinquante et soixante devaient avoit tout ce que leurs parents n'avaient pas eu. Dans le cadre d'une prospérité nouvelle, les parents voulaient "tout" donner à leurs enfants, sans greffer sur ces dons les investissements d'avenir qu'auparavant les parents faisaient peser sur eux. L'enfance devait être faite de cadeaux, de créativité respectée et de concertation (en opposition avec la discipline imposée). A l'école, cette vogue d'impulsion généreuse prenait la forme d'une remise en cause de la notation, de toute forme de punition et même de critique. Tout ce qui sortait de l'enfant était positif et l'adulte était en quelque sorte entaché d'une incapacité à accepter l'enfant "tel qu'il était" (le fond de puritanisme anglo-saxon aidant). On s'aperçut au début des années soixante-dix d'une croissance remarquable, concernant des millions d'enfants à des degrés divers, de l'usage de calmants pour

"soigner" le "Hyper Mobile Syndrome" (le gosse bouge trop, c'est une maladie !). Cet usage avait abouti à des effets secondaires graves dans certains cas sur leur croissance. L'alibi médical s'était avéré nécessaire pour des parents devenus incapables de faire face à la nécessaire confrontation avec leurs enfants.

Peut-on élever et éduquer des enfants sans projet d'avenir et sans espoir de dépassement ? La femme au foyer qui fait de sa relation avec ses enfants toute sa raison d'être, cherchant son épanouissement d'adulte dans sa façon de faire avec les enfants, fait du pédagogisme. Elle n'éduque pas ses enfants pour leur avenir, mais pour l'idée qu'elle se fait de son présent. Forger l'enfant comme une pâte à modeler pour accomplir l'ambition sociale des parents, cédait la place à l'étouffante compréhension de tous ses petits problèmes d'apprentissage. Le grand succès du pédagogisme aux Etats-Unis touche à une question féministe, celui de l'enfermement des femmes dans le monde de l'enfance (les Américaines de milieux aisés travaillent proportionnellement moins que les Françaises). Les mères américaines sont souvent comme leur caricature, protégeant leur progéniture contre les méchants enseignants qui "découragent" ou critiquent leur enfant. Elles ont souvent lu tous les livres de théorie pédagogique et s'estiment, d'ailleurs à juste titre, aussi compétentes que l'enseignant pour ce qui est de "comprendre" leur enfant. Dans un système où ce n'est jamais l'élève qui n'a pas compris le professeur, mais le professeur qui n'a pas compris l'enfant, l'intervention des parents pour corriger le professeur est absolument incessante. On a souvent l'impression que ce sont les mères qui retournent à l'école, peut-être nostalgiques du temps où on leur demandait de grandir et d'évoluer. Garder sa parcelle de pouvoir sur son enfant (surtout si c'est un garçon), en lui ôtant sa plus grande et sa plus naturelle capacité, celle d'apprendre, se fait toujours selon la même méthode : le faire se concentrer sur ses peurs, ses hésitations, ses doutes et ses faiblesses et non sur l'objet et le contenu de ce qu'il doit apprendre. En tout cas il doit y avoir là un élément important pour expliquer pourquoi les enfants américains ont proportionnellement infiniment plus de "Learning Disabilities" (incapacités quasi-médicales à apprendre) que dans n'importe quel autre pays. Autant un parent, un enseignant qui aime les enfants s'intéresse à leurs hésitations, autant son devoir d'adulte est de l'aider à maintenir le cap sur ce qui est à acquérir. Il faut éviter l'infantilisation des éducateurs.

Pour ces enfants des années soixante, "learning must be fun" (apprendre doit être amusant). L'erreur était double. D'abord parce qu'aucun apprentissage ne peut se faire sans erreur, sans message négatif et sans contrainte. Ensuite parce que les adultes mettaient dans "l'amusant" le même type de contenu que dans le "bon à manger" : les enfants n'aimeraient que ce qui est sucré, fade, lisse. Les enfants n'aiment pas les punitions, les cris, les fessées, l'interdiction, la peur. Ils souffrent terriblement de ces choses bien sûr, il faut les leur éviter à tout prix. Aussi nie-t-on le plaisir du difficile et de l'effort. Aucun Américain ne nierait la nécessité d'effort en matière de sport, faisant faire à un adolescent prometteur jusqu'à quatre heures d'entraînement par jour pour le faire progresser et atteindre un bon niveau. Tel Américain ironisait sur la tendance française à organiser des "olympiques intellectuels" comme le CAPES, l'Agreg. ; je trouve que mes compatriotes en revanche, en matière intellectuelle, n'admettent souvent que la gymnastique douce.

L'Amérique s'est ramollie. D'héroïques années 20-30 firent place à des "Happy Days" où la peur se cherchait dans les courses de voiture (style "Rebel Without a Cause") et l'interdit dans l'alcool (de préférence au volant aussi). La persistance du "Go West Young Man" a achevé de créer une génération perdue. J'appelle ainsi cette attitude très répandue dans tous les milieux américains qui consiste à couper les fonds à un(e) jeune ayant atteint l'âge de dix-huit ans parce qu'il (elle) doit faire seul(e) son chemin. L'énorme succès des sectes, de la drogue, de "terrorismes politiques" et de violences gratuites, n'est pas réservé aux seuls exclus (minorités) mais gagne aussi une vaste proportion de la "middle class". Mon grand-père était le produit d'un "élitisme républicain" à l'américaine. Fils de fermier prospère, il a fait l'école communale et la "High School" de son "country district", public, gratuit et obligatoire. Il a appris le Grec, le Latin, le Français et l'Histoire (matière qui n'existe plus, elle a été remplacée par les "Social Studies", ni histoire, ni géographie, au mieux c'est un peut d'instruction civique, notamment on y étudie beaucoup la Constitution américaine, document intemporel et absolu). Dans son école il n'y avait pas de "Home Economics", c'est-à-dire de la cuisine, de la technologie, comment tenir un budget etc., cinq heures par semaine. Il y avait beaucoup de sport : il fallait venir le samedi et les après-midi de libre et les jeunes venaient. On s'asseyait en cours avec de quoi écrire, on écoutait un professeur et on prenait des notes. Il ne fallait pas que "tout vienne de l'élève", il fallait *travailler* et personne ne s'étonnait que le prof désire le silence. C'était rudement archaïque.

(à suivre)

CROQUIS ET CROQUE-NOTES

Maurice Fleuret tel que je l'ai connu...

Ce jour 21 juin, les cloches de France sonnent à toute volée. Oublie-t-on que cette fête carillonnée est due à l'initiative de Maurice Fleuret, trop tôt disparu ?

Il est parti rejoindre les compositeurs Jean-Pierre Guézec et Pierre Meyer, ces amis du Conservatoire déjà emportés. Sur les photos du souvenir, certains visages s'effacent rapidement.

Le vent du nord les emporte...

Nous nous étions connus sur les bancs de la classe de Norbert Dufourcq. Des bancs raides et inconfortables mais excellents pour la colonne vertébrale. Il fallait toute l'éloquence du "Maître" pour nous faire oublier leur sévérité. Parfois l'un d'entre nous s'agitait exagérément, il luttait contre la paralysie envahissante.

Lorsque Maurice s'agitait, nous ne nous inquiétions pas. C'était sa manière d'être ; toujours nerveux, ne tenant pas en place. Il en bégayait. Son débit haché l'aurait désigné à nos railleries, si nous n'avions été subjugués par son enthousiasme. Aussi quelle fut ma surprise de le retrouver quelques années plus tard avec l'articulation d'un sociétaire de la Comédie Française. Il avait remporté la plus belle des victoires, celle que l'on remporte sur soi-même. Ultime consécration, après son départ de la Direction de la Musique, il fut question de lui confier une classe "d'expression et de présentation" au Conservatoire de Paris. Il est bien dommage que ce projet n'ait pas été mis à exécution...

Je reverrai toujours cette silhouette barrée d'une longue écharpe de laine qu'il ne quittait jamais. Rien ne le signalait spécialement à l'attention si ce n'est sa curiosité extrême et son inépuisable vitalité. C'est au hasard d'une conversation que j'appris qu'il passait ses loisirs... en prison ! non pas qu'il y fût assigné à résidence, mais pour convertir à sa passion de la musique, les esprits les plus rebelles. Déjà il donnait des conférences auprès d'un public inattendu.

Il fallait une bonne dose de courage pour affronter à vingt ans, un tel public. Mais quelle école pour aborder ensuite les Jeunesses Musicales !

Un jour, il entraîna notre bande studieuse dans quelque salon bon chic bon genre. Il y discourait sur Bartok.

– "Je suis complètement bartoké", nous dit-il en aparté, car il ne manquait pas d'esprit.

Alors qu'il officiait au Ministère, je lui demandais incidemment s'il ne rencontrait pas trop de difficultés avec la musique. Il leva les yeux au ciel et avoua dans un profond soupir :

– "La musique je m'en accommode, mais les musiciens !..."

fugace allusion de ses démêlés avec nos milieux insupportables.

Je me souviens avoir entendu sous sa signature une musique pour un documentaire cinématographique sur la vie monastique. Habile pastiche des conduits du moyen-âge.

Cet érudit qui dépensa tant d'énergie dans son travail de critique, cachait une véritable sensibilité d'artiste. Je lui dois la découverte des dernières œuvres prophétiques de Franz Liszt, toujours dans un salon du XVIe arrondissement où il nous entraînait après ses pérégrinations à Fresnes !

Ces œuvres-là font partie de mon répertoire, je les transmets filèlement à mes étudiants. Elles y resteront pour toujours et son savoir se répercutera d'âge en âge.

Ce sera mon modeste hommage pour la fin des temps.

Jean SICHLER

L'EDITION MUSICALE

La mort d'Olivier Messiaen nous oblige à repousser à la rentrée le compte-rendu détaillé des nouveautés. Voici les principaux titres retenus en Formation Musicale tant pour les Conservatoires que les Collèges et Ecoles :

Chez **Billaudot** : des **Dictées Musicales** réunies par Jean Clément Jollet, ainsi que des **Textes pour l'Harmonie** extraits du répertoire, du même auteur, **Idriss**, opéra pour enfants en deux actes d'I. Aboulker, **Le pouvoir magique du rythme**, de Nicole Philiba, **Si le rythme m'était compté**...

Chez **Fúzeau** : dans les séries avec cassettes d'accompagnement : **Chansons courtes** de J.L. Brouillon (à partir de 3 ans), **Oranges amères**, neuf comptines avec accompagnement, **Impressions**, 6 pièces pour flûte à bec avec play-back.

Chez **Lemoine, Traité pratique du rythme mesuré**, avec cassettes, et bien d'autres nouveautés, notamment pour les débutants en piano et en violon, dont nous rendrons compte dans notre prochain numéro.

Daniel BLACKSTONE

nOtre discOthèque

• *Le Roman de Fauvel ;* **Clemencic Consort, dir. René Clemencic. Harmonia Mundi, HMA 190994, ADD, 59'44.**

Le *Roman de Fauvel* est dû pour l'essentiel à Gervais de Bus, notaire de la chancellerie royale française. Cet immense poème en roman et en latin est une sévère critique de la cour française (Philippe IV le Bel, Louis X le Hutin, Philippe V le Long) et de la cour papale d'Avignon (Clément V). Enregistrée en 1975, la belle interprétation de René Clemencic nous revient en CD. Indispensable.

• **Wolfgang A. MOZART,** ***Concertos pour hautbois ;*** **Fumiaki Miyamoto, English chamber Orchestra, dir. José Luis Garcia. Sony SK 48 032, DDD, 57'52.**

Si l'on excepte le fragment de concerto K 293 (416 f) nous n'avons de Mozart qu'un seul concerto pour hautbois, celui en ut majeur K 314 (271 k) écrit pour Giuseppe Ferlendis. Mais selon les conceptions de l'époque – et l'on sait que Mozart n'appréciait pas beaucoup la flûte – on a pris l'habitude de transcrire pour hautbois le concerto pour flûte K 313 (285 c) et l'Andante K 315 (285 e) qui lui est sans doute un mouvement lent de substitution. Ces trois œuvres nous sont données ici dans une interprétation exemplaire. Un régal pour l'oreille.

• **Johann STRAUSS fils,** ***Œuvres complètes, vol. 22 ;*** **Orchestre philharmonique d'Etat tchécoslovaque, dir. Johannes Wildner. Marco Polo 8.223222, DDD, 72'01.**

Onze nouvelles œuvres viennent compléter cette première mondiale de l'intégrale de l'œuvre d'orchestre de Johann Strauss fils. J'ai déjà eu l'occasion de souligner l'exceptionnel intérêt de cette entreprise. Dans le mélange chronologique habituel, on trouve la célèbre *Marche persane* de 1864, pour le 18ᵉ anniversaire du petit frère de l'empereur François-Joseph Iᵉʳ – époux de Sissi – l'archiduc Maximilien, futur empereur du Mexique. On trouve aussi des extraits d'opérettes comme *Indigo* ou *La princesse Nivetta*. Je ne sais si mes oreilles s'habituent mais j'ai nettement l'impression que cette entreprise progresse en musicalité. A suivre.

• **Ernest CHAUSSON,** ***Trio*** **op. 3,** ***Quatuor*** **op. 30 ; J.C. Pennetier, piano, R. Pasquier, violon, B. Pasquier, alto, R. Pidoux, violoncelle. Harmonia Mundi HMA 190 1115, ADD, 72'10.**

Retout en CD de deux œuvres de chambre d'Ernest Chausson par des interprètes qui savent allier une remarquable technique à une excellente compréhension de la musique. Encore une preuve que la musique de Chausson n'est pas destinée aux pantouflards !

• **Béla BARTOK,** ***Le Mandarin merveilleux ;*** **London voices, The Philharmonia, dir. Neeme Järvi. Chandos CHAN 9029, DDD, 62'04.**

Malgré son titre, *Le Mandarin merveilleux*, troisième et dernier ouvrage scénique de Bartok, ne fait pas appel au mystère ni au fantastique, comme c'était le cas pour *Le Château de Barbe-Bleue* et *Le Prince de bois*. On est ici dans le réalisme expressionniste, et l'histoire – autant que la musique – fit scandale à Cologne en 1926 lors de la création. Mais aujourd'hui, on ne se formalise plus pour des histoires sordides, et la musique de Bartok est reconnue comme un chef-d'œuvre. L'interprétation proposée ici est très impressionnante. Järvi illustre une fois de plus ses qualités de chef et sa musicalité.

Le disque est complété par la première mondiale de la *Suite de danses populaires hongroises* de Léo Weiner. De formation classique et d'inspiration post-romantique, Weiner (1885-1960) tourne le dos à la musique hongroise de son temps, mais cette œuvre s'écoute avec plaisir.

• **Igor STRAVINSKI,** ***Œdipus rex ;*** **V. Cole, A.S. von Otter, etc., Orchestre symphonique de la radio suédoise, dir. Esa-Pekka Salonen. Sony SK 48 057, DDD, 49'59.**

Œdipus rex est une œuvre lyrique curieuse intitulée "opéra-oratorio", sur un texte français de Jean Cocteau (résumé de l'œuvre de Sophocle) traduit en latin par l'abbé Jean Daniélou. L'œuvre est complexe et le chef d'orchestre est mis à rude épreuve. Le jeune Esa-Pekka Salonen (il est né en 1958) prouve une fois de plus sa bonne compréhension de la musique de Stravinski. Les interprètes sont aussi à féliciter, y compris Patrice Chéreau, très convaincant en récitant.

• **Jacques IBERT,** ***Concerto pour violoncelle, Capriccio,*** **etc. ; Ensemble Erwartung, dir. Bernard Desgraupes. Adda 581263, DDD, 56'21.**

Voilà déjà trente ans que disparaissait Jacques Ibert, remarquable compositeur français ; mais le disque noir se souvenait rarement de lui. Avec le CD, l'espoir renaît, et la technique numérique rend justice à cet élégant musicien. Le présent disque est une merveille à posséder de toute urgence. On y trouve le *Concerto pour violoncelle* (1925) avec Sonia Wieder-Atherton, le *Concertino da camera pour saxophone alto* (1935) avec Daniel Grenelle, les *Trois pièces brèves* (1930) – mais je préfère la "vieille" version du Quintette à vent de l'Orchestre national de la Radiodiffusion française, disque Columbia FCX 219, enregistrement qui respectait en outre l'ordre de la partition (Leduc), inexplicablement inversé ici ; ce superbe disque contenait aussi *La Cheminée du roi René* et *Two sketches* de Darius Milhaud et *Kleine Kammermusik* op. 24 n° 2 de Paul Hindemith ; la réédition en CD serait vraiment bienvenue – et le ravissant *Jardinier de Samos* (1925). Le coup de cœur du mois.

• **Darius MILHAUD,** ***Œuvres ;*** **C. Bonaldi, K. Redel, etc. Arion ARN 68 195, AAD, 66'36.**

Ce CD est un remodelage de trois disques noirs parus en 1972, 1974 et 1983. C'est évidemment un peu le mariage de la carpe et du lapin mais on ne se plaindra pas car les œuvres sont belles et bien interprétées. On trouvera ainsi trois œuvres de chambre – la 2ᵉ *Sonate pour violon et piano*, la *Sonatine pour flûte et piano* et la *Sonate pour violoncelle et piano* – et les fameux *Trois opéras-minute* (prise de son en public lors de la première mondiale).

• **Paul HINDEMITH,** ***Quintette pour clarinette et cordes, Repertorium, Ouverture pour le "Hollandais volant" ;*** **Quatuor Buchberger, P.K. Löffler. Wergo WER 6197-2, DDD, 55'40.** ***Neues vom Tage ;*** **E. Wenes, C. Nicolai, etc., Pro Musica, Orchestre de la radio de Cologne, dir. Jan Latham-König. Wergo coffret de 2 CD, WER 286 192-2, DDD, 89'37.**

Les germanophones ont bien de la chance car ils ont accès à

l'ouvrage de Briner paru en 1978 à Zurich chez Atlantis, mais il n'y a rien en français sur l'ensemble de l'œuvre de Paul Hindemith ; quelle insupportable lacune !

Fort heureusement, la firme Wergo poursuit l'enregistrement intégral des œuvres de notre musicien dans des versions numériques qui sont très souvent des références, et c'est encore le cas ici.

Le premier disque propose trois œuvres de chambre des années 1920, le *Quintette* et deux parodies pour quatuor à cordes, dont une délicieuse adaptation de Wagner. *Neues vom Tage* (les nouvelles du jour) est un opéra satirique créé à Berlin en 1929. C'est une critique sévère de la presse. L'œuvre prend nettement parti pour le modernisme : la compagnie du gaz protesta parce que l'héroïne vante dans sa baignoire les bienfaits de l'eau chauffée par l'électricité ! Le livret brille hélas par son absence.

• Jehan ALAIN, *Œuvres instrumentales et vocales;* dir. Georges Guillard. Arion ARN 68148, DDD, 57'20.

Voilà un disque qui sort de l'ordinaire et qui fait honneur à ses interprètes et au producteur. Des œuvres religieuses, des œuvres de chambre et, en prime, trois premières discographiques : la *Messe modale*, un *Andante con variazioni et scherzo* pour quintette à cordes et une *Aria* pour flûte et orgue.

• Splendeur de l'Espagne. Philipps 10 DC, 432 820-2, ADD et DDD, 10 h 17'15.

Ce coffret de 10 CD – disponibles séparément – est une contribution musicale à toutes les festivités célébrées cette année en Espagne. De l'époque de Christophe Colomb à nos jours, cette anthologie est volontairement très éclectique et contient de très nombreuses bonnes surprises ; en particulier :

Musique à l'époque de Christophe Colomb, œuvres de Cabezon, Encina, etc. par Musica Reservata, dir. Michael Morrow. Ce disque est extrait d'un coffret de 6 disques noirs (*Chants et danses de 1300 à 1600*) qui était une fort belle réussite et je souhaite ardemment le report en CD des 4 autres disques noirs.

Anthologie de la zarzuela, dir. Igor Markevitch. Protecteur des arts, ami de Velasquez, le roi d'Espagne Philippe IV – père de Marie-Thérèse, épouse de Louis XIV – fit construire à Madrid le petit palais de la Zarzuela dans les jardins du Prado, sur un terrain envahi par les ronces (*zarzas* en espagnol). En 1636, lors de fêtes somptueuses, on y créa la première zarzuela. Cette "petite ronce" est une sorte d'opéra-comique mais au sujet strictement espagnol. Depuis le XIXe s., l'accent est mis sur le folklore. Ce disque est un panorama des meilleures zarzuelas, dues à Breton, Chapi ou Barbieri. Un régal.

Autre régal, mais dans un autre genre, celui de la chanson populaire espagnole, par José Carreras : ***Granada*** et autre ***Valencia*** sont une joie dont il ne faut pas se priver.

Et puis, l'Espagne mise en musique par Ravel ou Chabrier ; Falla ou Albeniz ; le ***Concerto d'Aranjuez*** ; des œuvres de Soler, etc. Plus de dix heures de fête musicale.

• 150e anniversaire de l'Orchestre Philharmonique de Vienne.

Otto Nicolai fut le premier chef de cet orchestre fondé en 1842 ; premier d'une longue série de noms prestigieux : Richter, Mahler, Weingartner, Furtwängler, Krauss, Walter, Krips, Böhm, Karajan, Abbado, Maazel... Cet orchestre qui fonctionne en totale auto-gestion assure les spectacles de l'Opéra de Vienne et participe au Festival de Salzbourg ; son concert du Nouvel An est une institution. Cette phalange réputée a créé de nombreuses œuvres signées Brahms, Bruckner, Richard Strauss, Bartok, Schoenberg ou Martinu.

La firme DG a eu l'heureuse idée de célébrer l'événement en redonnant aux mélomanes des enregistrements marquants, disponibles désormais en CD.

On retrouve ainsi avec émotion Karl Böhm dans ***Tod und Verklärung*** de Richard Strauss et ***Pelleas und Melisande*** de Schoenberg (435 323-2, ADD, 63'21).

Belle émotion aussi avec un coffret de 2 CD consacré à Clemens Krauss : ***Missa solemnis*** de Beethoven, suite de ***Pulcinella*** de Stravinski et ***L'Apprenti sorcier*** de Dukas (436 329-2, ADD, 120'05).

Ou encore un superbe coffret de 2 CD avec 23 œuvres de Johann et Josef Strauss par de nombreux chefs, enregistrements effectués de 1929 à 1990 (435 335-2, ADD et DDD, 151'31).

• Leonard Bernstein. "Edition royale". Sony.

Cent – vous avez bien lu – il y aura cent disques pour rendre hommage au grand chef disparu ; et il en a enregistré des œuvres ! 29 CD sont déjà parus. L'édition est dite "royale" parce que chaque disque ou coffret est illustré par une aquarelle du prince Charles d'Angleterre auquel il faut reconnaître un joli coup de pinceau.

On nous propose les suites de *Carmen* et de *L'Arlésienne* de Bizet avec le Philharmonique de New York (SMK 47 531, ADD, 71'25). Egalement, des œuvres concertantes de Bartok avec Entremont, Gold... et le même orchestre (coffret de 2 CD, SM2K, 47 511, ADD, 135'46).

Philippe ZWANG

• L. Nono : *La lontananza nostalgica utopica futura.* Irvine Arditti, violon ; André Richard : Projection sonore (bande). Disques Montaigne, CD 782004, DDD, 59'45.

Ayant sans doute constaté qu'une bande électro-acoustique, naturellement figée, ne pourra jamais, dans le futur, s'adapter à l'évolution du goût ou de l'interprétation, Nono propose ici une œuvre pour bande 8 pistes et violon solo destinée à deux interprètes : bande et violon. A partir des éléments proposés, chacun doit interpréter l'œuvre selon la maxime suivante : *"Voyageur, il n'y a pas de chemin tracé, tu dois aller...".* Œuvre "semi-aléatoire" donc, dans laquelle l'un des riches intérêts pédagogiques (mais ce n'est pas le seul) consiste à dissocier les sons très diversifiés du violon avec les fragments de bande ayant "traité" un violon. Un outil intéressant, l'un des meilleurs disques électro-acoustiques du marché français, avec une bonne notice : explications, schémas, fragments de partition violon, aide-mémoire bande. Testament-hommage réussi : Nono est décédé en 1990.

• Eric Pénicaud : *Œuvres diverses pour guitare.* Interprètes différents pour chaque pièce. Harmonie-distribution, CD PEN 101090, DDD, 52'42.

La guitare, pour bien des jeunes, est l'instrument du siècle. Ce compact permet aux professeurs d'offrir un choix très varié de compositions actuelles. L'inspiration d'Eric Pénicaud est très musicale, chargée d'allusions modales et polytonales, enrichie parfois d'influences latino-américaines ou de flamenco, et surtout marquée par une palette de coloris dont l'importance est aussi essentielle que celle des thèmes. Ajoutons qu'ici l'adjectif contemporain ne signifie pas rupture mais assimilation, et que les interprétations sont proprement somptueuses. Occasion excellente d'offrir un panorama valorisant et musical de la guitare comme de l'actualité musicale.

• C. Tournemire : *Musique orante ;* E. Chausson : *Quatuor inachevé* (op. 35) ; G. Fauré : *Quatuor* (op. 121). Quatuor Ysaye. Musica Numéris (distr. Adda), CD 590078, 70'09.

Live d'un riche programme de musique française post-romantique pour quatuor à cordes (s'évadant avec bonheur du couplage Debussy-Ravel), cet enregistrement propose deux révélations : l'unique quatuor de Tournemire en sept sections enchaînées (1933, op. 61), et le second quatuor de Chausson (1899, op. 35), interrompu vers la fin de la réexposition du 3e mvt et achevé par V. d'Indy (suite à une stupide chute mortelle de bicyclette). Une délectation : couleurs, style, fondu sonore, nuances, phrasé, tout y est, y compris le refus des rubato ou nuances "romantisées", si justement dénoncés par Philippe Fauré-Frémiet. Osons tout de même un petit reproche : le vibrato du violon 1 est parfois un rien trop appuyé dans Fauré, un surcroît de décantation pouvant rendre la pureté du phrasé fauréen. Mais peut-être s'agit-il du revers de la médaille, tant la couleur "Paris fin de siècle" est ici merveilleusement rendue. Un jeune quatuor belge, un programme somptueux injustement méconnu : éblouissement, révélation.

• Récital de piano par Jan Michiels. J. Brahms : *Variations op. 9 sur un thème de Schumann ;* C. Debussy : *Préludes n° 7, 8, 12 du 2e livre ;* Karel Goeyvaert : *Pas à pas* (1985) ; G. Ligeti : *Etudes n° 1, 2, 5 du 1er recueil* (1985) ; B. Bartok : *En plein air* (1926). Musica Numeris (distr. Adda), CD 910001, 65'57.

Jan Michiels est âgé de 26 ans, et professeur de piano au Conservatoire royal de Bruxelles. Nomination précoce qui reconnaît son très grand talent, hautement confirmé par ce disque : pâte sonore, plans sonores, palette de coloris, maîtrise des formes et de la dynamique. A cette première source de délectation s'ajoute celle de la découverte d'un répertoire peu connu (Debussy excepté). Nous avons un peu regretté *Pas à pas* dont la construction par rajout ou retrait de notes sur des formules répétées semble, après deux ou trois auditions, puérile et de peu d'intérêt. Par contre, le reste est à la hauteur de l'exécution : la suite de Bartok, *En plein air*, constitue l'un des sommets de sa riche production pianistique ; les *Etudes* de Ligeti s'attachent à insister chaque fois sur une question technique particulière (cf. Chopin, Debussy), polymétrie par exemple ; et enfin ce somptueux Brahms que nous ne connaissions personnellement pas. Là aussi : éblouissement et révélation.

• Philippe Boesmans : *Conversions, Concerto pour violon, Concerto pour piano.* Orchestre Philharmonique de Liège, dir. Pierre Bartholomée. Violon : Richard Pieta ; piano : Marcelle Mercenier. Disques Ricercar, CD RIC 014024, 69'14.

Nos amis francophones belges (et canadiens) ont su se préserver d'un terrorisme culturel parisianiste ainsi que des baratins assommants (et parfois creux) qui croient le justifier. Si vous vomissez "la contemporaine" tout en regrettant d'être ainsi coupé de la création vivante, la musique de Philippe Boesmans peut répondre à votre attente. Habile amalgame de tradition (concertos, art de la variation, etc...) et d'actualité, son inspiration se veut musicale, expressive et soignée. Servie par le meilleur orchestre belge, avec des solistes conquis et convaincus ainsi qu'un chef attentif à valoriser chaque richesse de ces partitions, l'éditeur propose de surcroît une notice qui sait, en quelques mots, dégager l'essentiel de la construction des œuvres, favorisant ainsi d'emblée une écoute intense ainsi que le désir de réauditions immédiates. Partitions chez Jobert.

• Henri Pousseur : *Couleurs croisées.* Jean-Louis Robert : *Aquatilis.* Orchestre Philharmonique de Liège, dir. Pierre Bartholomée. Disques Ricercar, CD RIC 036015, 56'00.

Contemporaine de l'opéra *Votre Faust* et faisant suite à de nombreux travaux ou études faites en studios électro-acoustiques, la partition de *Couleurs Croisées* témoigne d'une évolution musicale intéressante sinon inattendue en 1967, avec un esprit assez proche du poème symphonique. Avec des techniques que le compositeur qualifie lui-même de méta-sérielles, il cherche à donner ici une vision personnelle des Etats-Unis avec ses pluralités raciales, culturelles et idéologiques, s'inspirant d'éléments et de musiques variées, dans un langage personnel très sensible et toujours expressif. *Aquatilis* (1977) constitue l'une des rares partitions de Jean-Louis Robert (disparu tragiquement deux ans plus tard à l'âge de trente et un ans) qui, accordant une certaine liberté d'initiative de détail aux exécutants, offre une musique de poésie forte et chatoyante, favorisant le rêve et l'évasion, à l'image du merveilleux solo de hautbois qui débute et conclut l'œuvre, ainsi que... de la notice signée par H. Pousseur. L'orchestre de Liège et Pierre Bartholomée servent ces partitions avec ferveur et talent.

• H. Villa-Lobos : *Choros n° 2, 4, 5, 7 et 12.* Orchestre Philharmonique de Liège, dir. Pierre Bartholomée ; Ensemble Choros ; Chantal Bohets, piano. Disques Ricercar, CD RIC 007010, 59'13.

Aussi célèbre que les Bachianas Brasileiras, la série des Choros, écrite de 1924 à 1929, compte 12 numéros (les 13 et 14 étant... perdus !), faisant usage de formations diverses allant de l'instrument soliste au grand orchestre avec chœur et fanfare. Le terme *Choroes* désigne les orchestres de rue brésiliens qui improvisent ou brodent sur des thèmes d'origines très diverses : folklores (local, indien, ibérique), blues, cantiques jésuites, etc... Villa-Lobos s'inspire de ce principe, dans un langage quasi rhapsodique qui n'est plus du folklore, sans être pour autant de la musique "savante". Le long Choros n° 12 pour orchestre symphonique est ici enregistré pour la première fois ; suivi des n° 5 (piano), n° 2 (flûte et clarinette), n° 4 (trois cors et trombone) et n° 7 (octuor varié). Une détente agréable, non dénuée, çà et là, de quelques platitudes, lumineusement servie par les interprètes. Indispensable aux amoureux du maître brésilien. Partition chez Eschig.

Jean-Marie THIL

La Nouvelle Académie du Disque, présidée par Marcel Landowski, a décerné l'un de ses prix, dans la catégorie Musique religieuse, à Jacques Casterède pour "Liturgies de la vie et de la mort", "Trois visions de l'Apocalypse" et "Psaume 8" (Editions Billaudot) enregistrement réalisé par **REM, CD n° 311 121.**

Notre prochaine revue analysera ce disque.

INFORMATIONS DIVERSES

▪ ANTIBES

Le 19e Festival Mondial de l'Image Sous-Marine se déroulera du 28 octobre au 1er novembre prochain au Palais des Congrès d'Antibes Juan-les-Pins.

Dans le but de susciter des rencontres entre musiciens, compositeurs et réalisateurs et de promouvoir la musique au Festival Mondial de l'Image Sous-Marine, il a été institué un prix de composition musicale, intitulé "Prix François de Roubaix" pour rendre hommage à ce grand compositeur de musique trop tôt disparu.

Ce prix récompense une composition originale sur le thème de la Mer et du Monde Sous-Marin. Ouvert à tous les compositeurs, sans distinction de sexe, d'âge ni de nationalité ; ouvert à tous les instruments. La durée de l'œuvre sera limitée à 15 minutes.

Renseignements : Festival Mondial de l'Image Sous-Marine, 62, avenue des Pins du Cap, 06600 Antibes.

▪ BELFORT

Chaque année, durant le week-end de la Pentecôte, les étudiants de Belfort organisent un festival international de musique universitaire (FIMU).

Le FIMU est co-produit par l'Association COM'ET regroupant l'Amicale des étudiants de l'Institut polytechnique de Sévenans, l'Association des élèves de l'Ecole supérieure des technologies et des affaires, l'Amicale des élèves ingénieurs de l'Ecole nationale d'ingénieurs, l'Association des étudiants du DEUG Administration économique et sociale, la Corporation des étudiants de l'Institut universitaire de technologie de Belfort, l'Association des élèves infirmières AESIS et Junior service Pigier et la Ville de Belfort – Direction des affaires culturelles, assistée de l'ensemble des services municipaux et en particulier l'Ecole nationale de musique, les services Techniques, Finances, Personnel, Cinéma.

Le FIMU bénéficie de l'amical concours notamment de l'Association des amis de l'orgue et de la musique, l'Association des élèves et anciens élèves du conservatoire, l'Atelier théâtre du pilier, les écoles de musique de Montbéliard, Mulhouse et Héricourt, la Fédération régionale des sociétés musicales de Franche-Comté, l'Ardiam, l'Association Manivelle, les Villes de Besançon, Audincourt et Montbéliard...

Le Festival est ouvert à toutes formations musicales françaises ou étrangères, composées majoritairement d'étudiants ou d'élèves des conservatoires et écoles de musique qui pratiquent la musique en amateurs.

Le Festival, c'est l'expression de toutes les musiques interprétées par des étudiants, il accueille tous les répertoires musicaux : musique classique, médiévale, contemporaine, sacrée, jazz, rock, chanson, folklore...

Les ensembles souhaitant se produire au FIMU l'an prochain adressent un bulletin d'inscription accompagné de tous documents (notamment documents sonores) susceptibles de renseigner la commission artistique du FIMU sur la qualité du ou des concerts proposés.

Hébergement et restauration des ensembles sélectionés pendant la durée de leur séjour à Belfort pris en charge par le Festival. Dix lieux de concerts distants de 300 mètres, sont occupés simultanément durant le week-end.

Directeur du Festival : Hervé Monjoin. Mairie de Belfort, Place d'Armes, 90020 Belfort.

▪ CHARTRES

Du 18 au 28 août, l'Ensemble Venance Fortunat organise un stage à l'intention des chanteurs, professeurs, éducateurs, sous la direction d'Anne-Marie Deschamps. Technique de la voix, chant choral.

Renseignements : Venance Fortunat. B.P. 268. 75624 Paris cedex 13.

▪ CHATILLON-SUR-SEINE

Du 16 au 26 juillet, l'Association Musique et Culture en Châtillonnais organise sous la présidence de Fernand Quattrocchi et sous la haut patronage du Conseil régional de Bourgogne, du Conseil général de la Côte-d'Or, de la Direction régionale des affaires culturelles de la Ville de Châtillon-sur-Seine, des stages de violon – alto – flûte – hautbois – clarinette – chant – orgue et analyse, ainsi que des ateliers de dessin – aquarelle – peinture. Ces cours sont ouverts aux musiciens, artistes professionnels tous niveaux et amateurs, dirigés par de grands interprètes et des peintres de très haute réputation. Auditions publiques et exposition en fin de stage (Châtillon, Bar-sur-Seine, Montbard, Tonnerre, Tournus).

Pour les participants : accès gratuit aux concerts, auditions et exposition.

Renseignements complémentaires à Châtillon-sur-Seine (21400), Maison des entreprises, 10 rue de la Libération. Tél. 16/ 80 81 52 76. A Paris : 45 25 37 87 (de 9 h à 13 h).

▪ COLMAR

Festival International du 3 au 14 juillet sous la direction artistique de Vladimir Spivakov. Le 4e festival rendra hommage à Vladimir Horowitz (1904-1984). On y entendra le 1er Concerto pour piano et orchestre de Tchaïkovski, le 3e Concerto de Rachmaninov, la Symphonie classique n° 1 en ré m. op. 25 de Prokofiev et les Concertos pour piano n° 1 en ré mineur BWV 1052 et n° 5 en fa mineur BWV 1056 de Bach. Une soirée sonates avec les Sonates piano violon n° 1, 5, 10 de Beethoven, les virtuoses de Moscou et le Tallis Chamber Choir donneront le "Messie" de Haendel etc.. Le Festival organise également du 5 au 16 juillet, des échanges entre élèves et enseignants de diverses nationalités et sensibilités en piano, violon, violoncelle, formation musicale. Des master-classes pour enfants par les professeurs des Conservatoires de Moscou, Philadelphie, Paris et Lyon.

Renseignements : 4 rue des Unterlinden, 68000 Colmar.

▪ LISIEUX

Du 28 au 30 Août avec Jean Boyer, 3 jours de stage autour du Grand-Orgue Cavaillé-Coll à la cathédrale St-Pierre.

Lisieux possède l'un des plus beaux Cavaillé-Coll de France (49 jeux 3 claviers). Pour mettre en valeur la richesse sonore de l'instrument, le programme est axé sur les trois chorals de César Franck. Nombre de stagiaires : 12 ; le nombre d'auditeurs n'est pas limité.

Renseignements : Anne Dumontet, "La Forge", 14140 Prètreville.

▪ METZ

Du 10 au 22 novembre : Rendez-vous Musique nouvelle 92.

Les Rencontres Internationales de Musique Contemporaine de Metz changent de nom et de formule (ainsi sans doute que de budget). Elles perdent un jour de festival, ainsi que l'adjectif "contemporaine" dont l'usage fait beaucoup de tort à la création vivante. Mais le principe reste le même : favoriser des créations mondiales ou françaises et rechercher les jeunes talents. Avec toutefois une entente avec d'autres villes ou festivals pour que l'investissement des compositeurs et interprètes, ainsi que le soutien financier des sponsors, soient plus efficaces et touchent un public élargi. Sont programmés pour 92 des œuvres de **Pierre Bartholomée, Philippe Boesmans, José-Luis Campana, Enrico Corregia, Nguyen Thien Dao, Martin Daske, Patrick Lenfant, Luca Lombardi, François-Bertrand Mache, Darius Milhaud** (hommage-centenaire de sa naissance), **Wolfgang Rihm, Frédéric Rzewki, Yoshihisa Taira.**

▪ PARIS

Le Deuxième concours de composition musicale sur un ou des tableaux, au choix du candidat sélectionné parmi l'œuvre de Jean-Marie Zacchi est organisé par le Salon des artistes français. Il s'adresse aux compositeurs de moins de quarante ans qui enverront pour une présélection deux exemplaires de deux œuvres écrites pour formations instrumentales différentes.

Un jury sélectionnera cinq candidats qui devront écrire une œuvre de 8 à 12 minutes pour un ensemble instrumental de 2 à 5 musiciens (piano, violon,violoncelle, flûte, clarinette).

Exposition du 4 au 16 décembre 1992.

Pour tous renseignements, contacter Madame Dechezleprêtre. Société des artistes français, Evénement musical, Grand Palais des Champs-Elysées, Porte 4. Avenue Winston Churchill, 75008 Paris. Tél. : 43 59 52 49.

▪ ROYAUMONT. Centre de la Voix.

Saison musicale à partir du 23 août. Les trois thèmes principaux du Centre de la Voix seront développés durant cette saison :
– la **musique du Moyen-Age** avec des concerts donnés par l'Ensemble Gilles Binchois, l'Ensemble Organum, Sœur Marie Keyrouz,...
– le cycle **Voix Nouvelles** qui permettra d'entendre des œuvres de Goubaïdoulina, Carter, Ferneyhough, Berio, Scelsi, Fiuliano,...
– les **Jeunes Chanteurs** qui interpréteront "Falstaff" de G. Verdi, la Petite Messe Solennelle de G. Rossini, des airs d'opéras de V. Bellini,...

Le Centre de la Voix propose à des jeunes professionnels de haut niveau de venir étudier auprès d'éminents professeurs, pendant de courtes périodes et de manière intensive, à l'Abbaye de Royaumont.

Renseignements : Fondation Royaumont. Centre de la Voix. 95270 Asnières-sur-Oise.

(suite page 55)

TABLE DES MATIERES

Année scolaire 1991-1992

Numéros 381 à 389 - Octobre 1991 à juillet 1992

ANALYSES MUSICALES

BIBLIOGRAPHIE

EXAMENS ET CONCOURS

HISTOIRE DE LA MUSIQUE

ICONOGRAPHIES

LE COIN DES ENFANTS

DIVERS

INFORMATIONS DIVERSES

(suite)

▪ SAINT-CERE

– Elisabeth Guy-Kummer assurera les stages de technique vocale du 15 au 23 juillet et du 24 juillet au 30 juillet.

– Bertrand Tetu dirigera le stage de chant choral du 2 au 16 août. Au programme le Requiem de Verdi.

Renseignements : CIEM, B.P. 59, 46400 Saint-Céré.

▪ SALON-DE-PROVENCE

Les Rencontres de la chanson francophone du 5 au 14 août 92 : dix jours pendant lesquels amateurs, jeunes professionnels et artistes partagent leur plaisir de chanter.

Ateliers – concerts – modules – chœurs : travail sur des polyphonies récentes (negro-spirituals et jazz), etc...

Renseignements : Centre de rencontre et d'animation par la chanson, 46 rue Sainte-Victoire, 13006 Marseille.

▪ **La Fédération Française des Festivals Internationaux de Musique** propose une brochure ou annuaire regroupant les 40 Festivals membres et les 30 "organisations abonnés".

Le Prix de la SACEM du Concours de Composition organisé depuis 1990 par la Fédération a été remis par Maître Marius Constant, Président du Jury à M. Jean-René Combes Damiens, français ; une mention spéciale a été attribuée au compositeur coréen Tsöe Dong.

M. Jean-Michel Pelote, Président du Festival de Dijon, a annoncé que l'œuvre primée (quatuor à cordes et voix) sera créée dans le cadre de ce Festival le 15 juin.

La brochure peut être adressée sur simple demande à Fédération des Festivals de Musique (frais d'envoi 20 F) 2 d, rue Isenbart, 25000 Besançon.

▪ Académie Internationale de Musique à St-Bertrand de Comminges

Du 20 juillet au 5 août, organisés dans le cadre du Festival de Comminges : cours d'interprétation (Michel Chapuis, André Stricker) orgue. Jean-Patrice Brosse ; clavecin. Denise Dupleix, Michel Laplénie ; chant. Frère Dominique Fournier, Louis-Marie Vigne ; chant grégorien. Cours de musicologie, Jean Saint-Arroman, André Lamblin.

Renseignements : Festival de Comminges. 31260 Mazères. Tél. : 61 97 46 00.



l'Education Musicale
23, rue Bénard 75014 Paris

Tél. : 45.42.34.07 - Fax : 45.43.26.74
C.C.P. PARIS N° 30041 00001 0990469C020 48

BULLETIN D'ADHÉSION

A retourner dûment rempli à «L'E.M.»,
23, rue Bénard, 75014 Paris

Abonnement ☐ Renouvellement ☐

Nom : M., Mme, Mlle ______________ Prénoms ______________

Profession ______________ Adresse Complète ______________

______________ Code postal ________ Ville ______________

Pays ______________

Je soussigné, souscris un abonnement					DOM-TOM Etranger**
	SIMPLE	☐	10 numéros Education Musicale ...	320 F	380 F
	COUPLE	☐	avec 5 iconographies..................	350 F	410 F
	Suppl. baccalauréat	☐	année 1992 (l'exemplaire)............	78 F*	90 F
	Cassette baccalauréat	☐	année 1992..............................	88 F	100 F
	Disque baccalauréat	☐	année 1992..............................	90 F	105 F
	Compact Disc baccalauréat	☐	année 1992..............................	150 F	165 F
	Abonnement de soutien	☐	comprenant l'iconographie, (le fascicule du baccalauréat).......	500 F	600 F

Je verse la somme de ________ F comprenant ________ fascicule(s)

☐ Par virement C.C.P.
☐ Par chèque bancaire (1)
☐ Par mandat en francs français

Date ________ Signature

* Dont 13 F de port. Changement d'adresse : joindre 10 F et la nouvelle adresse
** PAR AVION : ajouter 130 F par an.

Nos abonnements sont toujours reconduits sauf résiliation 1 mois avant l'échéance.

(1) Cocher les cases de votre choix.

EDITIONS CHARLES NEGIAR

23, Rue Bénard, 75014 Paris - Tél. : (1) 45.42.34.07 - Fax : 45.43.26.74

L'EDUCATION MUSICALE - **Analyses musicales disponibles** - Prix : 35 F par numéro
50 F par numéro double

+ 13 F de port par numéro

J.S. BACH
- 1er Concerto Brandebourgeois en Fa M. — nos 319/320
- 5e Concerto Brandebourgeois — nos 302/303
- Cantate n° 4 — n° 316
- Prélude et Fugue en Mi bémol M. de la IIIe c.u. — nos 319/320
- Petit Prélude en Do M. — nos 319/320
- Passacaille en Ut m. — nos 319/320
- Toccata et Fugue en Ré mineur — nos 319/320
- Concerto pour 4 clavecins — n° 351
- 2e Concerto Brandebourgeois — n° 355

L.V.BEETHOVEN
- XVe quatuor op. 132 (1er mouvement) — nos 329/330
- La Symphonie Pastorale — n° 295
- 1er mouvement de la sonate 14 — n° 365

B. BARTOK
- Quatuor n°4 — n° 341

G. BIZET
- L'Arlésienne (suite n°1) — n° 365 et n° 352

H. BERLIOZ
- Harold en Italie — n° 362 et n° 326
- Les Troyens — nos 366/367
- Béatrice et Bénédict — n° 376

BRAHMS
- 4e symphonie — n° 362

A. CAPLET
- Conte fantastique — n° 352

J. CASTEREDE
- Sonate alto-piano — n° 345

CHABRIER
- Joyeuse marche — n° 356

M.A. CHARPENTIER
- Dies Irae — n° 345
- Miserere — n° 346

E. CHAUSSON
- Symphonie en Si Bémol — nos 336/337

F. CHOPIN
- Polonaise n°5 "L'Héroïque" — n° 295
- 1re ballade en sol mineur — n° 361

COUPERIN
- Les barricades mystérieuses — n° 365
- Grande sonate en trio — n° 362

Cl. DEBUSSY ET G. FAURE
- Mandoline — n° 308
- Quatuor à cordes op. 10 — n° 364

M. DE FALLA
- Nuits dans les Jardins d'Espagne — n° 315

C. FRANCK
- Sonate piano, violon — Voir n° 322
- Trio n°1 opus 1 en fa dièse — n° 372
- Symphonie en ré mineur — n° 373

GERSHWIN
- Rhapsody in blue — n° 368

J.GILLES
- Requiem — nos 349/50

E.GRIEG
- Danses norvégiennes — n° 344

G.F. HAENDEL
- Le Messie (extrait) — n° 303
- Water music — n° 323

HAYDN
- Symphonie n°102 — n° 304
- Quatuor l'Empereur — n° 342
- Symphonie "La Surprise" — n° 364

HONEGGER
- Pastorale d'été — n° 359

IBERT
- Quatuor à cordes — n° 368

B. JOLAS
- Stances — nos 349/50

LANCEN
- Symphonie de Paris — n° 359

M. LANDOWSKI
- Symphonie Jean de la Peur — n° 305

C. LEFEBVRE
- Vallée — n° 367

F. LISZT
- Mazeppa — nos 329 à 333
- Les Années de Pélerinage — nos 333 à 348
- Jeux d'eau à la Villa d'Este — n° 361

F. MENDELSSOHN
- Symphonie n°4 en La M. — n° 307

MONTEVERDI
- Le couronnement de Popée — n° 378

M. MOUSSORGSKY
- Tableaux d'une exposition — n° 332

W. MOZART
- Sérénade en Sol M. — n° 342
- Symphonie en sol mineur K.550 — n° 364
- Quintette pour clarinette — nos 369 à 370
- Sonate en do majeur K.330 — n° 376
- Menuet en sol K1 — n° 377

PENDERECKI
- Thrène — n° 363

J.C. PETIT
- Jean de Florette — n° 366

G. PIERNE
- Cydalise (1er suite d'orchestre) — nos 348-349/50

S. PROKOFIEV
- Lieutenant Kijé — n° 302
- Cendrillon — n° 337
- IIIe Concerto pour piano en Ut Majeur — n° 308

PUCCINI
- Messa di Gloria — n° 367

H. PURCELL
- Didon et Enée (Acte III) — Voir n° 322

M. RAVEL
- Sonatine pour piano, Jeux d'eau — n° 301
- Contes de ma mère l'Oye — n° 324

RIMSKY-KORSAKOV
- Le vol du Bourdon — n° 375

G. ROSSINI
- L'Air de la Calomnie (Barbier de Séville) — n° 314

C. SAINT SAENS
- Concerto pour violoncelle op. 33 — n° 332
- La Danse macabre — n° 338

E. SATIE
- Parade — Voir n° 322

Fr. SCHUBERT
- Quatuor à cordes en Ré M. — n° 306
- La Mort et la jeune fille — n° 328
- La truite — n° 378

R. SCHUMANN
- Scènes d'enfants op. 15 — n° 317

H. SCHUTZ
- Cantionae Sacrae — n° 322

I. STRAVINSKY
- Pétrouchka — n° 338

A. SZYMANOWSKI
- Masques — nos 339/340

L. VIERNE
- 3e Symphonie pour orgue op. 28 — nos 339/340

VIVALDI
- Le printemps — n° 363

R. WAGNER
- Le Vaisseau Fantôme - Ouverture — n° 346

C.M. Von WEBER
- L'invitation à la Valse — n° 333

Y. XENAKIS
- Nuits — nos 325/326

Egalement disponibles les Fascicultes : Prix 55 F.

Fr. SCHUBERT - Trio n°2 en mi b. (2e et 4e suite) — n° 292
M. FALLA - 7 chansons populaires
O. MESSIAEN - Les oiseaux exotiques

W. MOZART - Adagio et Fugue en Ut M. pour quatuor à cordes — n° 302
G. VERDI - Extrait de "Otello"
A. JOLIVET - Second concerto pour trompette et orchestre

J.S. BACH - Cantate n°106 : Actus Tragicus — n° 312
F. POULENC - Sonate pour flûte et piano
Ch. PENDERECKI - Thrène à la mémoire des victimes d'Hiroshima

PURCELL - Didon et Enée - Acte III (Ed. Novello) — n° 322
FRANCK - Sonate piano et violon; 1er et IVe mouvements
SATIE - Parade (Ed. Salabert)

Joseph HAYDN - Quatuor "L'Empereur", op.76, n°3 — n° 342
Gustav MAHLER - Extraits des "Knaben Wunderhorn Lieder"
Maurice RAVEL - Concerto en Sol

PERGOLESE - Stabat Mater — n° 352
BEETHOVEN - Sonate opus 109
XENAKIS - Nuits

A. BERG - Concerto à la mémoire d'un ange — n° 362
M. RAVEL - Don Quichotte à Dulcinée
M. DE FALLA -Nuits dans les jardins d'Espagne

MOZART - Quintette à cordes en sol mineur — n° 372
SCHUMANN - Dichterliebe
POULENC - Concerto champêtre

Cahier d'Analyses A. MUSSON : Prix 55 F.

J.S. BACH - 2e suite en Si mineur Magnificat
L.V. BEETHOVEN - 5e Concerto en Mi b majeur
9e Sonate en La, dite à Kreutzer
H. BERLIOZ - Le Carnaval Romain
J. BRAHMS - 3e Symphonie en Fa majeur
P. DUKAS - L'Apprenti Sorcier
L. MOZART - Concerto pour flûte et harpe
41e Symphonie "Jupiter"
F. SCHUBERT - Symphonie Inachevée
A. VIVALDI - Les Saisons
C.M. von WEBER - Le Freischutz (ouverture)

N° spécial "Révolution Française":
n° 357 - Prix 50 F

Chaque commande doit être accompagnée de son montant (chèque bancaire, mandat, virement postal) établi au nom de l'EDUCATION MUSICALE C.C.P. 9.904.69. C PARIS

BAC 1992 - port inclus : Fascicule 78 F - Cassette 88 F - Disque 90 F - Compact disc 150 F